
LOS HOMBRES
de la historia
27
La Historia Universal
a través de
sus protagonistas
Wagner
Centro Editor de
América Latina
Erich Kuby

El 22 de mayo de 1813 nació en Leipzig Richard Wagner, uno de los cinco compositores de ópera más grandes del mundo, cuyas obras todavía hoy extasían al público, debido en gran parte al espíritu de un mundo burgués y nacionalista cuyo sello llevan.
La supervivencia de Wagner no se debe tanto al hecho de que fuese genial como músico y como mago de la escena, sino más bien a la circunstancia de que pretendiera cambiar el mundo y que lo lograra en una medida bastante mayor a todo lo que se podría suponer razonablemente. Animado por un impulso misionero que aspiraba a sobrepasar el ámbito artístico para expresarse en el campo de la política, en lo universal, Wagner desempeñó una función importante en el campo social y político del pueblo alemán entre los años 1880-1945. De allí que no sólo el pensador Wagner nos suministra la explicación de lo que el pueblo alemán ha realizado hasta 1945; también en sus óperas aparecen todos los elementos del mundo interior de los alemanes. Justamente en la medida en que, como músico y como escritor, puede ser relacionado con el pangermanismo, posee hoy un valor de mercado internacional.
Cierto es que si se analiza su carácter, aparece como muy poco elevado y noble, pero no hay duda que fue un gigante: un gigante de la voluntad, de la fantasía, la energía, la pasión y el talento. Esto no significa que no pueda juzgárselo de modo objetivo aunque se haya sostenido que hacerlo así es una traición, tal vez porque el hombre y su vida fueron un escándalo continuo aunque fascinante.
Desde muy joven alentó dos sentimientos determinantes de su desarrollo espiritual: uno positivo hacia Alemania, una Alemania que sólo existía en su imaginación, una Alemania ideal, poblada por alemanes ideales, concientes de su germanismo y racialmente puros; y otro negativo frente a Francia y los judíos.
Famoso ya en vida y convertido en sus últimos años en figura legendaria, sólo quien lo amaba podía acercarse a él y sus discípulos proclamaron dogmáticamente que su trabajo era amor, redención a través del amor.
¿Lo hicieron en realidad? Es dudoso. Más bien puede decirse que sembraron el odio contra los no wagnerianos, contra los demócratas y contra los judíos y finalmente su repulsa se transformó en el odio de los nacionalistas contra todo lo que no fuera nacionalista, sin excepción.
Murió en Venecia, el 13 de febrero de 1883.

Primeros títulos

1 - **Freud,** E. Fachinelli
2 - **Churchill,** E. Ragionieri
3 - **Leonardo de Vinci,** J. Guillerme y M. Mandroux
4 - **Napoleón,** W. Markov
5 - **Einstein,** L. Castellani y L. Gigante
6 - **Lenin,** Ch. Hill
7 - **Carlomagno,** J. Bachelot
8 - **Lincoln,** M. Calamandrei
9 - **Gandhi,** G. Brosa
10 - **Van Gogh,** M. de Micheli
11 - **Hitler,** J. C. Favez
12 - **Homero,** F. Codino
13 - **Darwin,** P. Omodeo
14 - **García Lorca,** R. Alberti
15 - **Courbet,** M. de Micheli
16 - **Mahoma,** A. Bausani
17 - **Beethoven,** W. Rainer
18 - **Stalin,** I. Deutscher
19 - **Buda,** M. Bussagli
20 - **Dostoievski,** N. Gourfinkel
21 - **León XIII,** C. Falconi
22 - **Nietzsche,** M. Montinari
23 - **Picasso,** M. de Micheli
25 - **Francisco de Asís,** J. Le Goff
24 - **Ford,** R. Romano
26 - **Ramsés II,** S. Bostico
27 - **Wagner,** E. Kuby
28 - **Roosevelt,** A. Schlesinger (h.)
29 - **Goya,** J. M. Moreno Galván
30 - **Marco Polo,** U. Tucci

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S. p. A. - Roma Milán.
Director responsable: Pasquale Buccomino.
Director Editorial: Giorgio Savorelli.
Redactores: Mirella Brini, Ido Martelli, Andreina Rossi Monti, Paolo Zucconi.

27 Wagner - El siglo XIX: Las revoluciones nacionales
Este es el sexto fascículo del tomo El siglo XIX: Las revoluciones nacionales.
La lámina de la tapa pertenece a la sección El siglo XIX: Las revoluciones nacionales, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal

Ilustraciones del fascículo Nº 27
F. Arborio Mella, Milán: p. 144 (2, 3); p. 145 (6); p. 146 (1, 2); p. 148 (1, 2); p. 149 (3); p. 151 (4); p. 154-155 (1, 3); p. 159 (1, 2, 3); p. 160 (1, 2); p. 161 (3, 4); p. 165 (2, 3); p. 166 (1); p. 167 (2.3), p. 168 (1).

A. Zennaro, Roma: p. 144 (1); p. 145 (8); p. 149 (4); p. 151 (3); p. 153 (1, 2, 3); p. 156 (1); p. 157 (2, 6); p. 159 (4, 5); p. 163 (1, 4); p. 165 (1).

Traducción de Néstor Miguez

Centro Editor de América Latina S. A.
Av. de Mayo 1365 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley.
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Este fascículo, para el cual se utilizó papel Celcote Ilustración de Celulosa Argentina S. A., se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A., Luca 2223, Buenos Aires, en Noviembre de 1968

Wagner

Erich Kuby

1813

22 de mayo. Nace en Leipzig Ricardo Wagner, noveno hijo de K. F. Wagner y Johanna R. Pätz. Desde pequeño estuvo en contacto con el teatro, pues tres de sus hermanas y un hermano eran actores.

1821

Después de una breve permanencia en Dresde, donde la familia sigue al padrastro L. Geyer, vuelven a Leipzig, donde Ricardo Wagner va a la escuela secundaria.

1828

Escribe una tragedia, *Leubald y Adelaide*, inspirada en el teatro de Shakespeare y en los romances caballerescos: en esta obra juvenil aparece ya su predilección por la forma grandiosa, característica fundamental de todas sus posteriores creaciones.

1829

Comienza la actividad de compositor con dos oberturas. Esboza también algunas composiciones sobre el *Fausto* de Goethe.

1831

Se inscribe en la Universidad de Leipzig, donde realiza estudios literarios.

1832

Primera tentativa, no llevada a término, en el campo de la música operística: *Die Hochzeit* (Las bodas). Lleva mientras tanto una vida "escandalosa", lleno de deudas.

1833

En Würzburg, donde encuentra trabajo en el teatro local como maestro del coro, compone *Die Feen* (Las hadas), inspirada en una obra de C. Gozzi, *La mujer serpiente*.

1834-36

Es director de orquesta del teatro de Magdeburgo y compone y hace representar *Das Liebesverbot* (La prohibición de amar, 1835).

1836

24 de noviembre: en Königsberg, donde era director de orquesta, Wagner se casa con la cantante Christiane Wilhelmine Planer, a quien había conocido en 1834 en Bad Lauchstädt.

1837-39

Es director de orquesta del teatro de Riga y comienza la composición de *Rienzi* (que terminará en París, en 1840). Fue la primera obra de gran aliento, representada en 1842 en el Teatro Real de Dresde.

1840

Después de una fuga llena de aventuras, realizada por motivos económicos, llega a París desde Londres. Durante su permanencia en París, termina en siete semanas (11 de julio - 22 de agosto de 1841) *El holandés errante*, gran balada romántica inspirada en una leyenda escandinava. La obra será representada en Dresde en 1843. En París, Wagner conoce a H. Heine, quien ejercerá una influencia decisiva sobre el estilo wagneriano y tiene contactos con Meyerbeer, quien lo introduce en el ambiente de la ópera. Mientras tanto, para sobrevivir, se resigna a trabajar para el comerciante de música Schlesinger y escribe artículos para periódicos.

1842

12 de abril: en Dresde se nombra a Wagner "Maestro de Capilla". Los periódicos hablan de él como de un nuevo genio. Es acosado por gran cantidad de acreedores que acuden de todas partes de Alemania.

1845

Composición y representación en Dresde de *Tannhäuser* y primer esbozo de *Lohengrin*, que será terminada en 1848 y representada en 1850, en Weimar, bajo la dirección de Liszt.

1848-49

Durante la revolución liberal democrática que conmovió a casi todos los estados europeos, Wagner participa en los motines de Dresde. Condenado a muerte, después de la restauración, huye a París en mayo de 1849 y luego a Zürich, donde vivirá hasta 1858. La vida en el exilio está llena de miserias, a pesar de la ayuda de los amigos, sobre todo de Liszt.

1850

Comienza a trabajar en las óperas del *Anillo del Nibelungo*, y expone sus teorías artísticas en muchos escritos, reunidos en dos volúmenes: *Ópera y Drama*.

1859

Compone *Tristán e Isolda*, inspirada en su amor por Matilde Wesendonk; la ópera será representada en Munich, en 1865. Después de breves permanencias en París (donde termina el libreto de los *Maestros Cantores*), Viena y Stuttgart, llega a Munich y halla en Luis II de Baviera (1864) no solamente una ayuda material, sino también un sostén moral.

1863

Noviembre: Wagner se enamora de Cósima Liszt, casada con el pianista y director von Bülow.

1865

Se establece en Suiza, sobre el lago de Lucerna, donde se le une Cósima, quien vivirá junto a él hasta su muerte. En medio de la tranquilidad que finalmente ha logrado, compone *Sigfrido, El crepúsculo de los dioses* y *Los Maestros Cantores*, en la cual pensaba desde 1845. La ópera será representada en Munich en 1868.

1866

Muere su esposa "Minna".

1870

Wagner se casa con Cósima que ha obtenido el divorcio de von Bülow.

1872

Inicia la fundación en Bayreuth, con un capital limitado, del teatro de arte germánico. El teatro será inaugurado en 1876 con la representación integral del *Anillo del Nibelungo* (prólogo: *El oro del Rin;* Tres Jornadas: *La Walkiria, Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses;* 1853-57, 1865-76).

1878-82

Se traslada a Bayreuth y termina *Parsifal*.

1883

Muere de un infarto en Venecia el 13 de febrero.

Los cinco compositores de óperas más grandes del mundo fueron Mozart, Puccini, Verdi, Lortzing y Wagner. Tres alemanes y dos italianos. En 1782 se representó por primera vez el *Rapto* de Mozart, en 1865 el *Tristán* de Wagner, y todavía hoy, a pesar de Richard Strauss, los repertorios de todos los teatros de óperas del mundo comprenden en su gran mayoría óperas compuestas entre estas dos fechas. *Carmen* de Bizet, que en 1875 fue llevada a la escena por primera vez, es ciertamente la ópera más representada; puesto que su autor sólo produjo una obra maestra, su nombre no entra en el número de los cinco grandes, quienes, en el elenco de los éxitos perdurables están representados por mayor número de óperas, y Wagner por el mayor de todos. Wagner compuso trece óperas en total. Dos de éstas, *Las hadas* y *La prohibición de amar*, son pecados de juventud, hoy olvidados. *Rienzi*, terminada en 1840, aún es representada, si bien raramente. Al oír esta obra de artesano, pomposa y densa, nos preguntamos cómo pudo nacer un *Tristán* de semejante mezcla de trivialidad, sentimentalismo y barbarie, que le sirve al *Tristán*.

Lo que lleva al éxtasis a la gente de la era atómica y de la organización económica de las computadoras mientras oye la ópera en Tokio, Nueva York, Roma, Bayreuth y Moscú, se debe en gran parte al espíritu de un mundo burgués y nacionalista. No queda duda: estas obras llevan todo el sello de tal espíritu. No es posible separarlas de su fondo social e histórico, como puede suceder, en cambio, con las Pasiones de Bach, las Sonatas de Beethoven (y de Mozart), y como es posible en general con el gran arte, aunque sea también "fechable".

El espectador de ópera de hoy asiste a las representaciones de *Carmen*, *Rigoletto*, *Don Giovanni* y el *Wildschütz* simplemente porque quiere gozar de sus bellos sonidos, las bellas voces y toda la grandiosa puesta en escena, sin tener que pensar demasiado en el tipo de personalidad que posee su autor y sobre el fondo histórico y social en el que vivió y trabajó. Estas óperas continúan recorriendo el mundo sólo porque existen personas que todavía las aprecian; es muy probable que no posean el valor eterno de Homero, ni, quizás, del *Fausto*, y es muy cierto que ya no tienen ningún significado de actualidad.

Con Wagner, la cuestión es diferente. Sus óperas no son solamente un deleite para el oído y los sentidos (de quien las ama), sino que todavía hoy pueden ser motivo de controversia. Cosa aún más sorprendente, su autor, que nació hace más de 150 años, es todavía objeto de disputa. Las generaciones posteriores no fueron en absoluto unánimes en la aceptación de una imagen determinada de Wagner, como ha sucedido a veces, en diversas épocas, con determinada imagen de Goethe. En nuestro panorama cultural, el perfil de Wagner es el que trazaron él mismo y sus fieles discípulos. Así quiso ser aceptado o rechazado.

El artista y su obra no sólo han sido "fechables" en relación inmediata con su época, sino que también, con el teatro de Bayreuth, son directamente *localizables* en el espacio. El escenario que Wagner creó para representar el gran acto de su vida, cuando había llegado a ser célebre en todo el mundo, existe todavía. Se puede llegar a él por tren o con automóvil. Centenares de miles de personas se trasladan a él todos los años: no visitan un museo, sino más bien una arena, una asamblea de espíritus.

El "milagro alemán" del cual se ha hablado tanto, la rápida recuperación económica de una parte de la Alemania derrotada, la parte capitalista, ha revelado ser algo muy distinto de un "milagro". En cambio, debe considerarse un verdadero milagro alemán la reiniciación de las manifestaciones wagnerianas en Bayreuth, en 1951, por obra del nieto de Wagner, Wieland, que, sin embargo, desapareció prematuramente en 1967. Al término de la primera temporada de representaciones estivales de la postguerra, la dirección del teatro pudo imprimir un texto de 170 páginas titulado: *Discusión mundial sobre Bayreuth*, que no solamente contenía escritos de crítica de arte, sino también, por ejemplo, los de un alto funcionario de los sindicatos de Alemania Occidental y de Albert Schweizer. Allí se podía leer, entre otras cosas: "Bayreuth debe ser colocado en el centro de un movimiento wagneriano tendiente a aclarar la relación entre nuestra época y el espíritu de Wagner. Por ello, los caracteres abstractos (ver las puestas en escena wagnerianas de Wieland [nota del autor]) revelados por las obras de tono romántico atraen nuestra atención sobre lo metafísico y lo íntimo, sobre el misterio, sobre el significado y sobre el mito mismo". (Del crítico Rosenwald, en "Music News", Chicago, 1951).

¿Es posibe imaginar que un crítico, en posesión de sus cinco sentidos, pueda escribir palabras similares sobre Mozart y Puccini? Imposible. En estos términos sólo se puede hablar de un compositor del siglo XIX sin parecer ridículo: Ricardo Wagner. Y esto significa: no existe un "Wagner nuestro", en el sentido en que existe un "Goethe nuestro", un ser que sea en sí mismo cambiante según el espíritu de la época. En este sentido, probablemente Wagner nunca estará sujeto a cambios de interpretación. Tanto en el arte como en la historia de la cultura probablemente conservará el sello que él mismo se dio, para desdibujarse luego, lentamente, con el tiempo. Algún día, allí donde estaba su lugar ya no habrá nada. No es necesario ser un enemigo de Wagner para correr el riesgo de predecir que la generación actualmente en desarrollo, cuando llegue a la madurez, todavía oirá *Don Giovanni* y probablemente *Carmen*, pero considerará a *Lohengrin* como una farsa ridícula y al *Tristán* como un exhibicionismo de mal gusto.

Pero todavía no hemos llegado a tanto. Por el contrario, no solamente ha resucitado Bayreuth, a pesar de su fatal familiaridad con el nazismo, sino que en todas partes Wagner está, por así decir, en fase de progreso. Un editor de música ha calculado que la familia del compositor cobraría todos los años beneficios superiores a los 20 millones de marcos, si las obras tuviesen todavía protección legal. Y hasta el "pensador" Wagner, el "filósofo", el teórico de arte, continúa conmoviendo a los espíritus; no tanto hoy, a los alemanes como a los franceses, cosa sorprendente. Es el caso de preguntarse cuál es la razón de esto.

Pueden darse dos respuestas, que no tienen carácter artístico, para explicar esta actualidad de Wagner, única en su género. En lo que respecta al punto de vista artístico, el hecho de que este hombre fuese genial como músico y como mago de la escena es ajeno a la cuestión, en este sentido, porque lo mismo se podría y se debe decirse de Mozart y de Puccini(sin que yo pretenda afirmar con esto que ambos llegaron al mismo nivel). Pero ellos están vivos exclusivamente por su música. No son "actuales". La primera respuesta pues, es ésta: Wagner fue el único músico que pretendió cambiar el mundo. Y el hecho singular es que lo logró en una medida bastante mayor a todo lo que se podría suponer razonablemente.

No disponía de capitales ni de poder político en sentido estricto. Durante el breve período en el que pudo ejercer influencia sobre el rey de Baviera, demostró una total incapacidad para aprovechar este poder con el fin de lograr un beneficio personal duradero. En cuanto a su contribución relativa a una nueva visión del mundo, su lugar está entre quienes han cambiado el mundo solamente con la fuerza de su pensamiento, un poco en el sentido en que ha actuado Marx. Pero si se trata de discernir los frutos del pensamiento de Wagner, se cae en la cuenta de que son podridos y agusanados. No dio al mundo ni siquiera una idea clara y nueva, y el torrente inagotable de su verborragia, cuando no se refiere a su arte y a su ejecución, no es otra cosa que una cháchara enmarañada, un balbuceo envidioso, una resentida malignidad y una deformación consciente de las ideas de otros. Sin embargo, justamente de tal mezcla logró destilar ese "espíritu de Bayreuth" que ha deambulado largamente, como una nube tóxica, y no sólo por Alemania, y que todavía hoy no se ha diluido. Para los apóstoles de tal espíritu, la obra del maestro era más un instrumento de propaganda que de fe, y es sabido que, como medio propagandístico, alcanzó una extraordinaria eficacia. Gracias a la indiscutible grandeza de Wagner como *artista*, su visión del mundo, aunque nociva desde el punto de



1



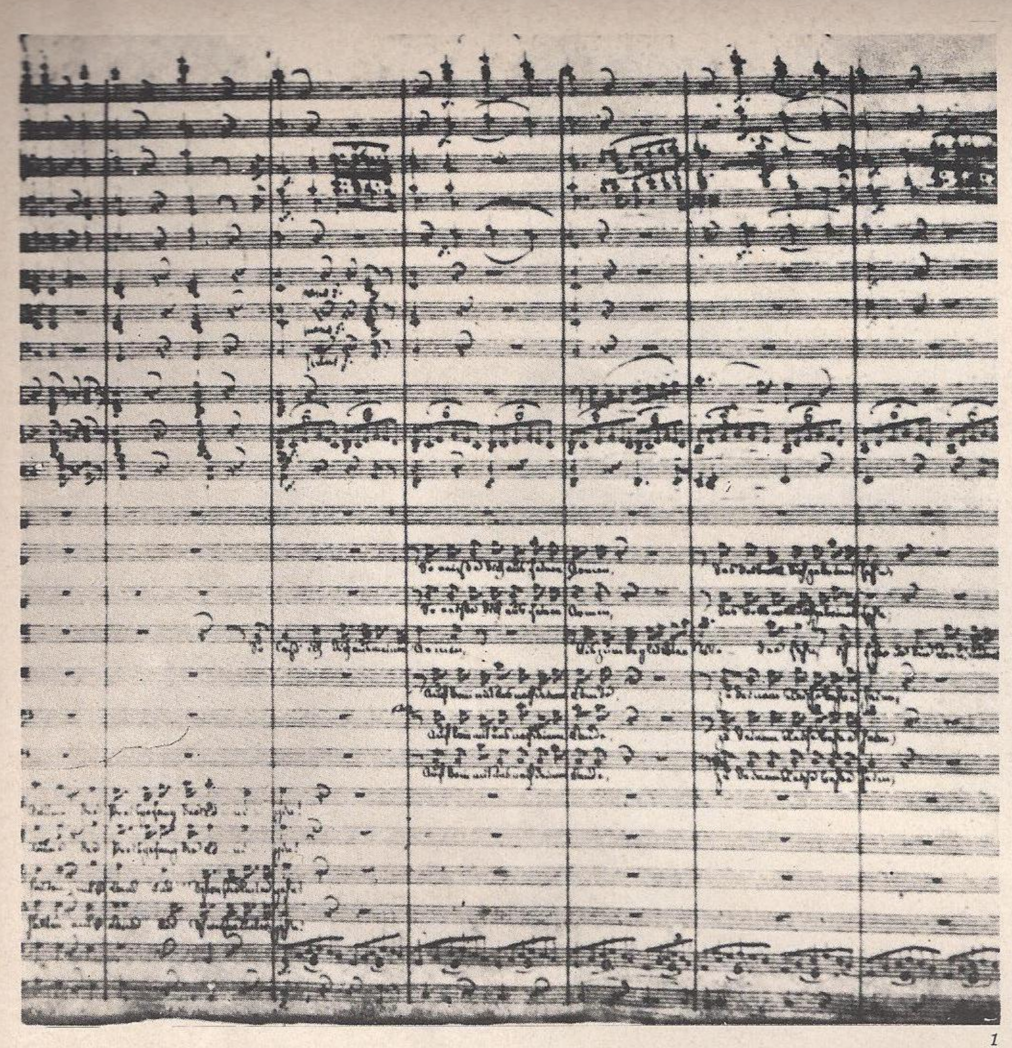
2

3

1, 2. La madre, Johanna, y el padre adoptivo de Wagner.

3. Retrato de Wagner, de autor anónimo (1883). - Bolonia, Liceo Musical (Scala).




1


4

1. *Autógrafo de la ópera* Las hadas, *1834.*

2. *El teatro de Leipzig.*

3. *Dibujo de M. Echter para* El holandés errante.

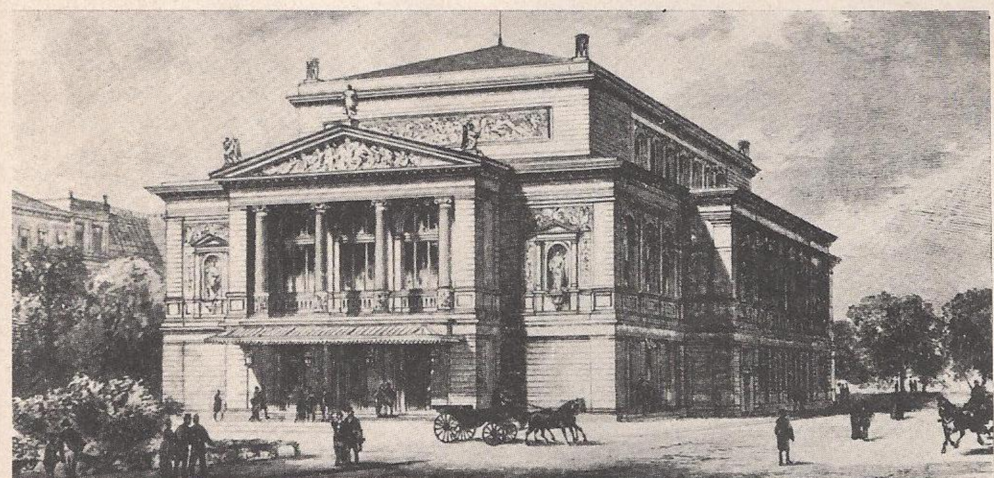
4. *Minna Wagner.*

5. *La clave de la música de* Tannhäuser. *Caricatura de Cham en "Charivari" del 7 de abril de 1861.*

6. *Escena de* Tannhäuser, *de F. Stahl.*

7. El holandés errante. *Grabado de G. Doré.*

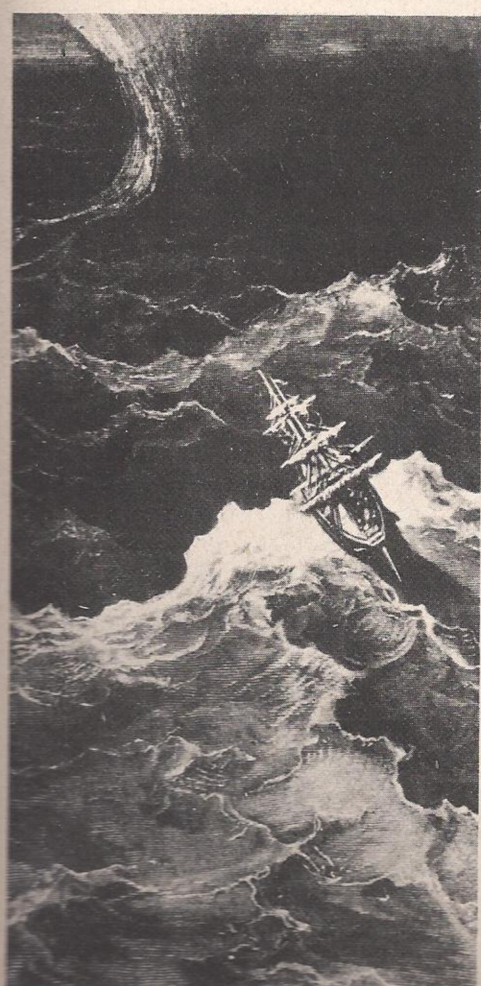
8. *Escena de* Tannhäuser.


2


3


5

6



7



8



1

1. *Tapa del primer libreto de* Lohengrin.

2. *Escena de* Lohengrin.



2

vista ético y del político, podía ser referida al hombre. Cuando Wagner trató aún de imponerse como artista, ya había sucedido lo contrario: entonces su deseo de cambiar el mundo le servía para valorizar su obra, y se pueden aducir buenos argumentos para sostener que nunca le importó nada que no fuera el reconocimiento de esta última. Pero no estoy en modo alguno convencido de que el fenómeno Wagner sea psicológicamente tan simple.

Es necesario, sin embargo, conceder al "maestro" que estaba animado por un impulso misionero y que aspiraba a sobrepasar el ámbito artístico para expresarse en el campo de la política, en lo universal. Pero lo que le faltaba, en este aspecto, era ese mínimo de altruismo que siempre es necesario poseer si se quiere mejorar al mundo. No era un amigo de la humanidad, era solamente un amigo de *sí mismo*. Cuando hablaba de sí mismo escribía "YO", con dos grandes mayúsculas, como hacía su real amigo Luis II de Baviera: ¡YO, EL REY! ¿Acaso no se ha hablado del rey Wagner, para subrayar que éste era una celebridad también en el campo social?

Probablemente habría sido poco popular como "rey", dado el evidente egoísmo de toda su obra extra-artística y de sus escritos. En su desmesurada e increíble productividad, eruptó como un volcán una cantidad inmensa de sedicentes "pensamientos"; pensamientos sobre la situación de la "patria", sobre la naturaleza del pueblo, sobre (es decir, contra) los judíos, sobre la función del rey en la sociedad, sobre la relación entre el arte y el clima, sobre la feminidad en el hombre, sobre la virilidad y la feminidad en a cultura y en el arte, sobre "la actual situación del mundo", sobre la religión y sobre arte, sobre . . ., sobre . . ., no existe asunto ni tema sobre el cual no se halla detenido. Si alguien quisiese tomarse el trabajo de reunir todo esto para tratar de descubrir si detrás se esconde una visión del mundo o de la función del hombre en el mundo, o si Wagner poseyó alguna vez una idea socialmente comprometida, no le quedaría en las manos más que un puñado de arena. Es verdad que el mundo del pensamiento de Wagner carece de toda substancia, que no se encuentra en él nada concreto fuera de un enorme resentimiento, cuyos orígenes biográficos han sido suficientemente aclarados desde su época. Pues bien, justamente todo esto ha permitido al "espíritu de Bayreuth" mantener hasta hoy una fuerza radiante. Quien lo desee puede buscar en el "mito" y en el "misterio" significados recónditos, sin llegar nunca al punto en el cual la razón lo induzca a detenerse.

Es bastante significativo el hecho de que los discípulos de Wagner, guiados y dirigidos durante medio siglo por su viuda Cósima, nunca hayan dicho "debéis comprender al maestro", sino "debéis creerle".

En este sentido, hoy existen pocos "creyentes" y, si los hay, son personas ancianas que pronto se extinguirán. Cuando hablo de la actualidad Wagner, no me refiero a este tipo de relación carente de racionalidad. Aquello que lo hace actual es el estrecho vínculo de sus "ideas" con todo lo que el mundo considera específicamente "alemán". Esta sustancia "específicamente alemana" ha terminado por asumir el aspecto de las SS, de la ocupación de Europa, del asesinato en masa organizado, y esto ha angustiado al mundo desde entonces con la pregunta: ¿cómo ha sido posible? Para Hitler, que no ha sido un desgraciado incidente extraño a Alemania, sino un jefe legítimo de los alemanes, elegido por ellos y a quienes ellos dieron poder, no puede no existir en la historia alemana, en el "espíritu" alemán, una explicación. Quien realiza investigaciones en este ámbito, no se encuentra simplemente con Ricardo Wagner, sino que halla en él un ejemplo indicativo de primer plano. ¿Es solamente profeta o también cómplice del desastre?

Thomas Mann, que en el curso de toda su vida no logró resolver el problema de Wagner, todavía en 1933 (!) se oponía apasionadamente a la posibilidad de descubrir allí un nexo causal: "Wagner profeta, en el campo del arte, de un presente político que quisiera reflejarse en él; pero ya más de un profeta se ha rebelado con horror contra la realización de lo que él mismo había predicado y, antes que saberse enterrado en el país donde sus ideales se concretaban de tal modo, ha preferido buscar su tumba en tierra extranjera. Pero ofenderíamos a todo lo que en nosotros hay de mejor y a nuestra misma admiración, si admitiésemos que en este caso se pudiera hablar de realización, aun en un sentido caricaturesco. El pueblo, la espada, el mito y todos los otros ingredientes heroicos del mundo nórdico son, en ciertas bocas despreciables, robos al vocabulario del idioma artístico wagneriano . . . El espíritu alemán era todo para él, pero el estado alemán no era nada . . ."

No discernir ningún nexo entre el espíritu alemán y la política alemana es indicio de una ceguera que difícilmente podremos perdonar al autor del *Doctor Fausto*. Pero el mundo no puede aceptar semejante distinción. En otra parte, Mann afirma a propósito de Wagner: "La contribución alemana, el fenómeno alemán de este grande nada sabe de la sociedad y nada quiere saber de ella; pues lo que tiene carácter social no es musical y no está a la altura del arte. Sólo es artístico lo humano-mítico puro, la poesía de la naturaleza y del corazón sin tiempo y sin historia: ella es el refugio de la realidad social, el medio de purificación de su corrupción; y sobre esta base el espíritu alemán crea quizás lo mejor, lo más convincente que puede ofrecer este siglo."

Estas son palabras-clave sobre el desorden del espíritu alemán, que no solamente no

quiere expresarse con caracteres sociales, sino que no debe hacerlo. Thomas Mann no ve, no quiere ver, la función que ha desempeñado el "rey Wagner" en el campo social y político del pueblo alemán durante el período comprendido, digamos, entre 1880 y 1945. Pero, ¿cuál es la situación con respecto a Wagner como artista? ¿Es su obra, verdaderamente, sólo "poesía de la naturaleza y del corazón, sin historia y sin tiempo"? ¿Carecen realmente de importancia los asuntos elegidos por Wagner? ¿Y cuál es el mundo al que ellos nos conducen?

No me refiero en absoluto al hecho de que en *Los maestros cantores* el antisemitismo wagneriano haya encontrado su expresión más clara: la verbal. Esta no es más que un esfumado del "espíritu de Bayreuth", y si no se encontrasen en ella otros elementos del odio y la locura alemana de dominio, se podría cerrar un ojo y considerarla como la debilidad de un gran hombre, justificada por su autobiografía. Pero no es así. Toda su obra, desde *El holandés errante* hasta *Parsifal*, representa una especie de museo de cera alemán, y esta es mi segunda respuesta al interrogante de por qué este músico, nacido en 1813, todavía es "actual".

No solamente el "pensador" Wagner nos suministra la explicación de lo que el pueblo alemán ha podido realizar, de lo que ha realizado hasta 1945; el inglés, el francés, el italiano que asiste a la representación de *Tannhäuser*, el *Anillo*, *Parsifal* o *Lohengrin*, no solamente se estremece de entusiasmo por la música sino que también lo acosa al horror del recuerdo que allí, en la butaca del teatro, es alimentado por la ilusión artística, así como por la imagen verídica de un pueblo efectivamente enigmático: ese pueblo que se sustrae fácilmente a la posibilidad de un juicio racional, pero que ahora, en la atmósfera "mágica" del teatro, halla imprevistamente forma y expresión en las figuras de los cantantes, y una forma muy seductora.

No creo que el mundo experimente solamente horror por la Alemania del período comprendido entre 1933 y 1945. Después de que la potencia de este pueblo, que un día se puso en marcha para destruir el mundo, fue aniquilada, la índole alemana se ha convertido más que nunca en objeto de interés mundial, si bien los alemanes, después de 1945, no produjeron en el campo de la cultura y en el social nada que fuese digno de su nivel y que mereciese la atención general. Basta considerar cuáles son los libros alemanes que se han difundido por el mundo en diversas traducciones para darse cuenta de la razón por la cual nosotros, los alemanes, despertamos hoy interés: no es por nuestro aporte artístico o científico, sino por nosotros mismos. No por lo que hacemos, sino por lo que somos. ¿Cómo se explica que en los Estados Unidos se hayan vendido en poquísimo tiempo medio millón de ejemplares del *Tambor de lata* de Grass? Los norteamericanos (y otras naciones en otras traducciones) aprenden allí los elementos del mundo interior de los alemanes. Esos mismos elementos que ofrecen también las óperas de Wagner.

El Wagner que suscita en el mundo exterior al alemán un interés tan actual no necesitaba llegar "desnazificado". Por el contrario, justamente en la medida en que, como músico y como escritor, puede ser relacionado con el pangermanismo, posee hoy un valor de mercado internacional. En el interior de Alemania las cosas son diferentes. Nosotros, los alemanes, no necesitamos llegar a una autoclarificación por medio de Wagner, aunque algunos intelectuales progresistas y democráticos lo hayan explotado después de 1945 como una especie de "guau-guau", para decir a sus compatriotas: ¡Éstos son vuestros héroes! (A este respecto, es indudable que se ha hecho un mal uso del nombre de Wagner.) Pero en un plano general era necesario desinfectar políticamente tanto a Wagner como a Bayreuth. Y es lo que se ha hecho. Los propietarios de la empresa de familia Wagner y Cía. han tenido la increíble fortuna de ver a uno de los suyos, el nieto Wieland, comportarse con ímpetu y decisiva resolución, en palabras y en hechos, como iconoclasta en el museo de la familia, representando con todo éxito el papel de irreverente. Debía disiparse el incienso de la veneración. Fue justamente lo que Wieland comprendió y realizó. Al mismo tiempo se dedicó al trabajo, más serio, de dirección. Mediante innovaciones estilísticas radicales se creó, al menos, la distancia con el pasado, sobre todo artística. La opinión pública llegó así a poseer una temática que podía discutirse inocentemente desde el punto de vista político. Esta discusión se realizó con pasión desde 1951, con la intención de redescubrir "a Wagner desde adentro". Hasta dónde deba llevarse este redescubrimiento es un problema que depende del desarrollo político de la República Federal. Nadie puede saber hoy si al final también será rehabilitado o no el progenitor de la presunción y la confusión alemanas que, presumiblemente, "no quiere saber nada" de lo "social". Todavía no existen fundamentos para relegar definitivamente a este Wagner entre los muertos.

Creer que un gran artista debe poseer también un carácter noble es una ilusión ingenua que sólo se puede perdonar a quien no ha tenido nunca relación alguna con la vida y el carácter de los grandes artistas. Si al pintar a grandes trazos la vida de Wagner, el carácter de este hombre aparece como muy poco elevado y noble, esto no debe atribuirse a la maligna intención de querer representar al artista como un ser despreciable y sórdido. Es verdad que a menudo se comportó de un modo increíblemente mezquino, sobre todo frente a las mujeres que lo amaron y lo ayudaron. A pesar de esto, fue un gigante: un gigante de la voluntad, la fantasía, la energía, la pasión y el talento.

Pero, ¿significa esto que esté prohibido juzgarlo de manera objetiva? Los wagnerianos sostienen todavía hoy que la objetividad hacia el "maestro" es una traición. Y saben bien por qué. El hombre y su vida fueron un escándalo continuo, aunque fascinante. En la década del 60 del siglo XX no hay razón por la cual nos debamos inclinar con fe ciega frente a Wagner, o para demostrarle el odio encarnizado y profundo que inspiró finalmente la pluma de aquel adorador de Wagner que fue Nietzsche. Queremos simplemente poder decir: Wagner era así. Cómo fuera en realidad es siempre difícil de establecer. ¿Debemos leer su vida como una fábula, o bien, según nuestra concepción del personaje principal, como un drama en el que él mismo, el "maestro", tuvo el papel del héroe?

No fue un niño prodigio, sobre todo en el campo de la música. Pero a los 15 años, inspirándose "en los modelos más sublimes" esto es, Hamlet, Macbeth, el Rey Lear, Goetz von Berlichingen y los romances caballerescos— comenzó a escribir una gran tragedia, *Leubald y Adelaide*. Manifestó pronto dos cualidades que seguirían siendo fundamentales en toda su obra: la predilección por la forma grandiosa, por la colosal, tanto en lo concerniente al tamaño como a la expresión, y una energía y una constancia en el trabajo verdaderamente extraordinarias. El muchacho no pensaba más que en su drama, descuidaba la escuela y, naturalmente, también sus tareas. Ya por entonces sentía el impulso de comunicar cuanto creaba a medida que creaba. Su primer público y víctima fue su hermana Otilia.

Cuando sus padres ya desesperaban de que el hijo pudiese llevar a término algo bueno, un pariente les aconsejó enviar a Ricardo a Weimar, a lo del pianista Hummel, para que aprendiese a tocar el piano bajo su conducción. "Pero cuando declaré apasionadamente —escribe Wagner en su autobiografía— que 'música' significaba para mí 'componer' y no 'tocar un instrumento', tuvieron que ceder y decidieron que podría continuar tomando lecciones regulares de teoría con el mismo músico, Müller, del cual hacía ya tiempo que tomaba lecciones a escondidas y sin haberle pagado nunca."

Emprendió así el estudio del contrapunto y la teoría, que pronto, sin embargo, consideró superfluo. En 1829, a los 16 años, Wagner comenzó a componer. Todavía no había encontrado su estilo, no había rastros del precursor y el innovador, y componía con acentos en los que eran fácilmente reconocibles los modelos; pero componía. A una sonata siguió otra, a una obertura en si bemol siguió la obertura de la *Esposa de Mesina*; trabajaba en su primera ópera y también

TEATRO COMUNALE
DI BOLOGNA
SABATO 2 Giugno 1888 alle ore 8 1/2 pom.
PRIMA RAPPRESENTAZIONE
dell'Opera

TRISTANO E' ISOTTA

del Maestro RICCARDO WAGNER
NUOVA per L'ITALIA

PERSONAGGI

TRISTANO	Sig.	Nouvelli Ottavio
ISOTTA	›	Cattaneo Aurelia
IL RE DI CARNOVAGLIA	›	Silvestri Alessandro
KURVENALDO	›	Vaselli Giovanni
MELÒ	›	Broglio Luigi
BRANGANIA	›	Spagni Irma
UN PASTORE	›	Durini Michele

Maestro Direttore e Concertatore
GIUSEPPE MARTUCCI

PREZZI PER DETTA SERA
Ingresso L. 5 - Scanno (oltre l'ingresso) L. 10 - Poltrone (oltre l'ingresso) L. 20
Id. pei Militari in uniforme e Studenti L. 3
Ingresso al Loggione L. 2
Il Camerino dell'Impresa è aperto dalle 10 ant. fino alle 8 pom. per la Vendita dei Biglietti d'Ingresso come per la vendita dei Palchi, Poltrone e Scanni.

1



2

1. Manifiesto para la primera representación italiana de Tristán e Isolda, *en el Teatro Comunal de Bolonia, el 2 de junio de 1888.*

2. Escena de Tristán e Isolda.

3. Escena del primer acto de Tristán e Isolda *(Munich, 1865).*

4. Escena de Tristán e Isolda.

esbozaba composiciones sobre el *Fausto* (Goethe todavía está vivo).
Un hecho importante para el futuro es la manifestación de una facilidad y una alegría en el escribir, tanto notas como palabras, que no pueden dejar de provocar estupor. La escritura y las notas de Wagner figuran entre las más bellas que hayan existido. La primera gran obra caligráfica del muchacho, que todavía no tenía 17 años, fue la copia de la *Novena sinfonía* de Beethoven, que sólo pudo pedir prestada, pues no podía adquirirla. "La Novena Sinfonía de Beethoven se convirtió en el polo de atracción de toda mi sensibilidad y de todas mis aspiraciones fantástico-musicales", escribirá más tarde. Sin poseer la capacidad técnica para tocar el piano, compuso una transcripción para piano a dos manos y la envió al editor Schott de Maguncia, ese mismo Schott que 50 años más tarde le pagará 100.000 marcos de oro por la partitura de *Parsifal,* la remuneración más alta pagada hasta entonces por una composición. Schott conservó la transcripción para piano; no la imprimió, pero le envió en signo de agradecimiento la partitura de la *Misa Solemne*.
Su precoz e indomable impulso creador no procuró a Wagner ni un centavo. Al mismo tiempo, llevaba una vida extremadamente escandalosa, o mejor dicho, una vida que debía parecer escandalosa, absurda y corrompida a las personas buenas y pequeñoburguesas con las que Ricardo vivía. Sus pretensiones frente al mundo, de las que nunca desistiría, ya estaban presente en él: soy un genio y el mundo debe reconocerlo y ofrecerme las condiciones de vida apropiadas.
Contrae deudas, juega, pierde. En una oportunidad, cuando una nueva pérdida habría significado una catástrofe total, logra ganar bastante y comienza nuevamente a contraer deudas. Solamente deudas de 10 florines o táleros, a lo sumo de 100, no de miles como sucederá luego. Pero con respecto a su situación en ese momento, estas cifras son considerables. Ya antes de cumplir los 20 años aprende que es más difícil obtener algo de las mujeres que de los hombres.
En la elección de sus compañeras no era exigente. No las conocemos todas, por el contrario, quizás conozcamos pocas, pero sabemos y está probado que ese joven románticamente enamorado de sus óperas, de acuerdo con el espíritu del tiempo, en realidad estaba bien lejos de tener una concepción idealista del amor. No tendremos una idea exacta de sus relaciones con el otro sexo si no las vinculamos con el concepto de brutalidad, aunque había en él un cierto grado de feminidad, y era justamente esta característica la que le procuraba el éxito con las mujeres. Excitaba en ellas mucho más las fantasía que la sensualidad, y con su elocuencia casi fantástica las conquistaba, por lo común, aun antes de haberlas rozado delicadamente. Muy viril



3



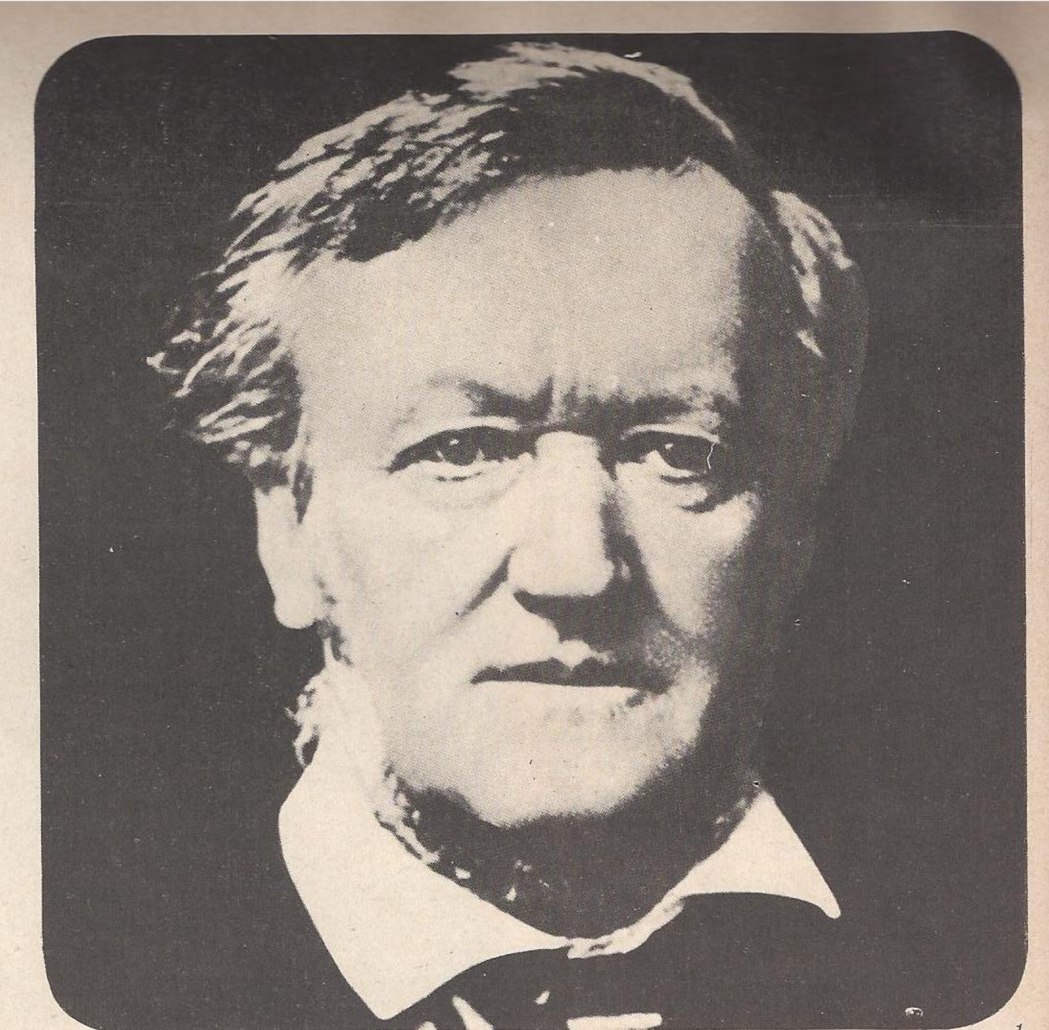
4

1. Richard Wagner.

2. Luis de Baviera y la princesa Sofía.

3. Escena para Los Maestros Cantores de Nuremberg *(Munich, 1868), de M. Echter.*

4. Escena para Los Maestros Cantores de Nuremberg *(Teatro de la Scala, 1865).*



1



2



3

4

Teatro alla Scala. — I Maestri Cantori di "Riccardo Wagner„. — Atto ultimo, scena finale (disegno di Gennaro Amato)

en la decisión que demostraba en el logro de sus fines, no lo era en los medios que utilizaba para ello. Fue también viril en el sentido de no haber caído nunca en la tentación de establecer una relación erótica con el propio sexo. En su famosa amistad con Luis II de Baviera solamente el Rey tenía esta tendencia. Y cuando Wagner, por el tono de las cartas que le dirigía a Luis, dejaba traslucir un actitud similar de parte suya, sólo eran mentiras y engaños.

Su primera mujer, la desdichada Christiane Wilhelmine Planer, se sintió atraída por la fascinación de este joven complicado y al mismo tiempo primitivo. Esta muchacha, graciosa y educada, que en su infancia no había conocido nada fuera de la más amarga miseria, fue seducida a los quince años y medio por un oficial noble bastante anciano que, por así decir, le regaló un hijo. En el registro de la parroquia de Santa Cruz de Dresde, puede leerse que Christina Natalia, nacida el 22 de febrero de 1826, era la hija legítima de Christiane Wilhelmine Planer y del capitán de la guardia real sajona Ernst Rudolf von Einsiedel. En el curso de su vida, la niña que nació entonces no llegó a saber que Minna, a la que creía su hermana mayor, era en realidad su madre. También Ricardo Wagner permaneció durante mucho tiempo en la convicción de que la pequeña Natalia, que vivía bajo su mismo techo, era su cuñada, de la cual se ocupaba su mujer por pura bondad. Wilhelmine Planer, en efecto, se había convertido en su mujer, y lo fue durante treinta años, hasta su muerte. Wagner vivió luego con la famosa Cósima durante 18 años, de los cuales sólo 16 de matrimonio.

Después de nacida la niña, Minna había deseado liberarse finalmente de las angustias familiares y había emprendido el camino que siguen hoy tantas muchachas poco dotadas pero bonitas: el teatro o el cine. Minna fue "descubierta" casualmente por un cómico, y pudo actuar primero en el teatro Dessau y luego en el de Magdeburgo como primera actriz. La compañía se detenía también en las aldeas, y en el verano de 1834 actuó en Bad Lauchstädt. Allí llegó simultáneamente Ricardo Wagner, de 21 años, recomendado como "director de orquesta" por el teatro de la ciudad de Leipzig, que quería desembarazarse de él. Wagner halló en Lauchstädt una situación indeciblemente caótica; y ya pensaba irse pocas horas después de su llegada, cuando, mientras reservaba una habitación sólo para salvar las apariencias, se encontró casualmente con Minna. Inmediatamente se apasionó por ella, cambió sus planes por segunda vez en un solo día, permaneció en Lauchstädt, firmó un contrato como director, aunque en su vida se había hallado frente a una orquesta y, al domingo siguiente, frente al público de las termas, dirigió la primera ópera de su vida, el *Don Giovanni* de Mozart, con la banda de la ciudad y sin haber hecho ensayos, pues la dirección del teatro no podía pagarlos.

Minna tenía entonces 25 años; desde la aventura con el capitán de la guardia habían transcurrido 8 años, y su "hermanita Natalia" cumplía los 7. Minna, ya escaldada una vez, se había mantenido lejos del fuego durante todo este período. Su conducta era muy diferente de las de sus colegas; de naturaleza gentil, tanto dentro de la compañía como en los pequeños centros donde actuaba se la rodeaba de mayor respeto del que se solía tener frente a una actriz de provincia. Si no hubiese encontrado a Wagner, probablemente se hubiera casado con un buen burgués y hubiera sido una mujer seria, solícita, precavida, parsimoniosa y hasta alegre. Pero con Wagner le estaba reservado un destino diferente. Este joven "director de orquesta" no se asemejaba en nada al capitán de la guardia. No tenía las maneras toscas de los colegas con los que había aprendido a salir de apuros. Pertenecía, por así decir, a un mundo muy diferente, hablaba apasionadamente, con un fluir de las palabras muy natural. Minna se le resistió por seis meses, de modo que, sin quererlo, encendió en él un deseo cada vez más vivo. Finalmente, una noche de invierno que se había embriagado y dirigido a casa de ella, ésta cedió y la trampa se le cerró detrás de las espaldas. Lo había hecho esperar y lo había consumido durante demasiado tiempo; y ahora le había entrado en la sangre.

Wagner estaba habituado a tener a alguien que se ocupase de él con solicitud materna y le pusiese las cosas en orden. Tampoco desde el punto de vista material podía pedir nada: Minna no era rica. En comparación con las relaciones que tuvo luego con otras mujeres, Wagner parecía casi desinteresado. El 24 de noviembre de 1836 se casaron en la iglesia de un suburbio de Königsberg. Minna Planer no era ciertamente una psicóloga. Aparte de su primer error fundamental —el de casarse con Wagner—, en toda su vida no descuidó nunca ocasión alguna para equivocarse. Pero cuando Wagner estaba todavía bien lejos de ser una celebridad mundial, cuando no había todavía ningún rey dispuesto a regalarle millones y pretendía, no obstante esto, vivir ya como si el mundo estuviese a sus pies, ninguna mujer, ni siquiera la más inteligente, habría podido comprender que los discursos desordenados del muchacho veinteañero sobre la propia grandeza, sobre la belleza y el lujo que rodearían su vida, no eran en absoluto la expresión de una exuberancia juvenil que se atenuaría con los años, sino que se trataba de una convicción que, como confirmaría el futuro, ninguna desilusión y ninguna miseria habrían podido atenuar o extinguir.

Mucho tiempo antes de crear sus grandes obras artísticas, Wagner estaba seguro, de modo obsesivo, de que las crearía, y todo el mundo debía creerlo junto con él. Aunque no halló muchos sostenedores, sin embargo encontró extrañamente algunos que ya muy pronto, cuando todavía no existía casi nada de su obra, apoyaron su fe. Minna no se contó nunca entre éstos. Las exigencias espirituales de Wagner no eran inferiores a las materiales, en lo que respecta a las condiciones de vida, y logró hacer un infierno de la vida de su mujer, que era una pequeña burguesa. Ni uno solo de los muchos alojamientos que tuvo en su vida quedó en el mismo estado en que lo había encontrado. Los transformaba, los adornaba, revestía las paredes de terciopelo y de sedas hasta que se asemejaran a esos preciosos cofrecillos que usan los joyeros para presentar sus alhajas de la mejor manera. Entre esas paredes, Wagner se movía con su pequeña figura recubierta también de terciopelos y sedas. Su ropa interior, hecha con una seda rosada especial, debía estar confeccionada a medida, y para procurarse la mejor calidad se tomó tanto trabajo y escribió tantas cartas y tan largas como las que escribió para la realización del teatro de Bayreuth. Minna tuvo pronto la sensación de haberse ligado a un loco. Un loco, o todavía peor, un embaucador, lo creyó también el mundo, hasta que se inclinó ante él. Pero para llegar a este momento, el artista tuvo todavía que esperar mucho en la miseria.

El primer exilio

París es la ciudad de Europa por excelencia, Wagner quiso buscar fortuna en ella. Envió una carta al más famoso libretista de Francia, Scribe, ofreciéndole su esbozo del *Rienzi*, aquel Rienzi cuyo libreto ya estaba listo y sobre el cual ya estaba componiendo. No obtuvo ninguna respuesta, ni mantuvo ulteriores relaciones con París. ¿Cómo logró Wagner convencer a Minna de emprender el viaje hacia París, lugar cuya lengua Wagner apenas conoce y de la cual su mujer no sabe una palabra? Aturdiéndola con esperanzas futuras, en las que él mismo creía cuando abandonó Riga, donde era director de orquesta.

Wagner y Minna deben llegar al mar Báltico a través del territorio ruso. A ellos se une durante el viaje un perro gigantesco hallado en el camino. Es necesario alimentar a este perro, que se come medio ternero al día. Wagner lo lleva consigo en la fuga y, durante la noche, cuando se arrastran a gatas a través de la frontera, el perro calla. Al llegar a Pillau, un pequeño puerto del mar Báltico, Minna cree que ha pasado lo peor. Pero se equivoca.

El viaje por mar a bordo del "Thetis" hacia Inglaterra, viaje que generalmente dura una semana, se prolonga por 20 días a causa de una sucesión de calmas y tempestades. Después de haber corrido un mortal peligro, la pequeña embarcación debió buscar refugio en una ensenada de la costa noruega. El fragor y los cantos de los marineros re-

1, 2, 3. La primera representación de El Oro del Rin *en Munich, 1869.*

En las páginas centrales

1 - 4. Vistas del teatro y de la villa Wahnfried, en Bayreuth.



1



2



3

1

2

3

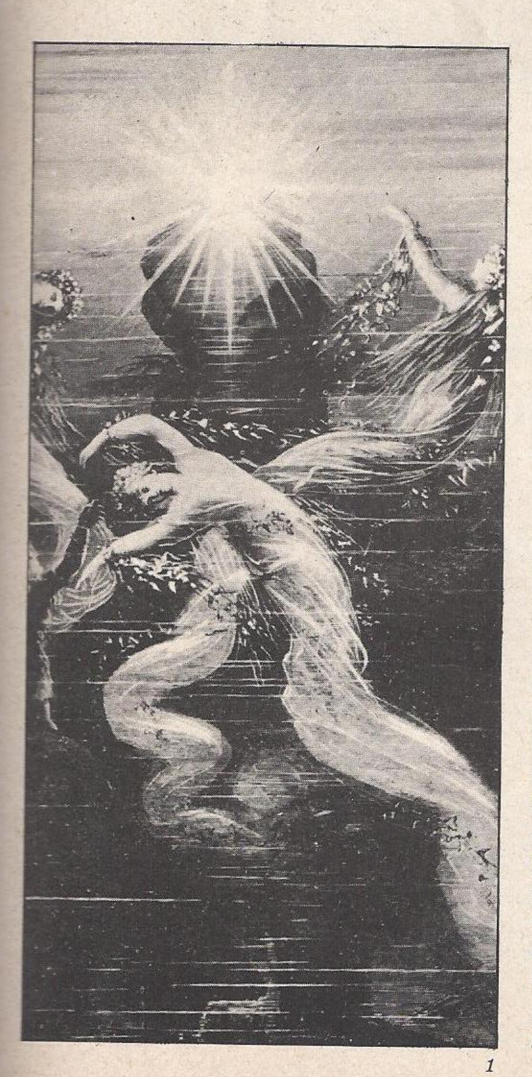
4

1. Escena de El Anillo de los Nibelungos.

2. Los principales actores de la primera representación de Parsifal.

3, 4. Escenas de El Anillo de los Nibelungos.

5, 6. Escenas de Parsifal.


1

vivirán luego en la música de *El holandés errante.*
Después de Londres, donde Wagner hace un breve viaje en la primera "locomotora" del mundo, y después de Boulogne, donde permanecen cuatro semanas, los Wagner llegan a París. En Riga habían estado dos años; en París permanecerán dos años y medio. En Riga, los Wagner habían pasado por dos departamentos; en París, pasarán por siete u ocho. No podemos establecer el número con mayor precisión. El primero fue un alojamiento microscópico en el actual centro comercial y elegante del Faubourg Saint-Honoré, en la casa donde había nacido Molière. Hoy no existen la casa ni la calle. Wagner, al ver que todas las puertas permanecían cerradas para él, creyó que lograría conquistar París si se presentaba con mayor pompa. Alquiló entonces un departamento enorme y carísimo al que amuebló con muebles que nunca pagó. Sus maniobras no eran conocidas en París, donde todavía hallaba crédito.
Hubo tres judíos que fueron muy importantes en los primeros años parisinos de Wagner. En Heine –quien como él, pero por otros motivos, había huido a París desde Alemania– se inspiró para desarrollar el estilo de su prosa. Su admiración por Heine llegó hasta el odio. En él halló también el tema de *El holandés errante.* Inicialmente, admiró también al rey de la ópera, Meyerbeer, quien había alcanzado la posición que él soñaba, pero que escribía mala música. Meyerbeer, por su parte, debió sospechar que Wagner era un fenómeno fuera de lo común. Aunque no hizo mucho por él, lo introdujo ante la dirección de la Ópera, donde se le dijo a Wagner que tenía posibilidades de llegar a ser "compositor privado", al cabo de siete años... El tercer judío, Schlesinger, era una figura clave de la vida musical parisina. Comerciaba en partituras y poseía una casa editora de música, de secundaria importancia, donde ganaba dinero con todo lo que estaba de moda. Sin embargo, era muy generoso con los artistas famélicos. Sin él, Wagner no habría sobrevivido aquellos dos años y medio, sino que literalmente se habría muerto de hambre.
Es simplemente increíble cómo Wagner lograba salir de apuros en París: efectuaba para Schlesinger reelaboraciones de fragmentos musicales fáciles, orquestaba y arreglaba; asumió la tarea de elaborar un método para un instrumento de viento que estaba de moda y del que no tenía ninguna idea. Escribió artículos periodísticos que se aceptaban de buena gana, pero eran mal pagados. Durante aquel período, desempeñó casi el oficio de periodista. Para algunas revistas alemanas escribió las "Cartas parisinas", cuyo contenido era inventado en un 90 %, pues no tenía relaciones con la vida parisina. Durante un tiempo, Minna alquiló algunas habitaciones del segundo departamento, que era demasiado grande. Luego, abandonaron París y se establecieron en el suburbio de Meudon, donde la vida era menos cara. Wagner recorría a pie tres horas de camino para ir desde Meudon a la ciudad y otras tres horas para volver, con la esperanza de hallar en alguna parte un préstamo de 5 francos; pero a menudo volvía sin un centavo. Mientras tanto, Minna iba a recoger hongos, para tener algo para la cena. En el segundo año las cosas fueron un poco mejor. Schlesinger le dio un encargo más importante. Luego Wagner vendió a la Ópera de París el esbozo de *El holandés errante* por 500 francos. Un compositor de *rutina* llamado Dietsch, que ya había hecho mucha antesala, fue elegido por la dirección para componer una ópera sobre el libreto de Wagner. Con el respiro que le dieron los 500 francos, Wagner inició una competencia secreta, por así decir, con el señor Dietsch en la composición de su *Holandés,* y logró derrotar a Dietsch en la carrera, al terminar la partitura dos meses antes. Para el mundo de la música, existía y existe solamente un *Holandés errante,* aquél cuyo libreto compuso Wagner en una habitación pequeña como un agujero, en siete semanas, desde el 11 de julio hasta el 22 de agosto de 1841, en París. Era la primera "ópera de Wagner", la primera manifestación de una forma, una sonoridad, una melodía; era una obra rebosante del esplendor de una inspiración juvenil. Wagner tenía entonces 28 años. La partitura de *Rienzi,* terminada en noviembre de 1840, fue enviada por Wagner a la ópera de Dresde; la partitura de *El holandés errante,* terminada exactamente un año después, fue enviada a la intendencia del teatro de Berlín. Dresde aceptó formalmente representar la ópera; Berlín demostró por el *Holandés* un interés enorme. Se estaba lejos todavía de un pleno reconocimiento, de un verdadero éxito, pero las cartas provenientes de Dresde y de Berlín eran signos premonitorios que hicieron que Wagner se orientase íntima y abiertamente hacia Alemania, a la que primero había despreciado y a la que más tarde despreciaría nuevamente. Surgieron entonces en él dos sentimientos determinantes de su desarrollo espiritual: uno positivo hacia Alemania, una Alemania que sólo existía en su imaginación, una Alemania ideal, poblada por alemanes ideales, conscientes de su germanismo y racialmente puros; y otro negativo frente a Francia y los judíos, que desde entonces personificará en dos judíos franco-alemanes, Meyerbeer y Schlesinger.

Maestro de capilla en Sajonia y revolucionario

El 7 de abril de 1842 los Wagner abandonaron París para llegar a Dresde el 12. Wagner no volverá a pasar una situación tan dura como la de París. Cuando aludimos a los tiempos difíciles de su vida, no debe


2


3


4


5


6

pensarse en dificultades existenciales, en el hambre o el frío, sino en las semanas y los meses durante los cuales le resultó más difícil hacerse prestar dinero. Es muy probable que, después de la primera representación de *Rienzi* en el teatro de la corte de Dresde (el 20 de octubre de 1842), derrochase no menos de 2.000 marcos por mes en valor actual, a veces hasta el doble de esa suma, y eso mucho antes de que tuviese la ayuda financiera del rey Luis II. Pero esto no significa que se encontrase en una situación "regular", ni en sueños. Amuebló a crédito todavía un par de departamentos y vendió los muebles a escondidas. Fue un cliente habitual de los montes de piedad, siempre endeudado hasta el cuello y casi siempre obligado a defenderse de los acreedores con trucos y subterfugios.

Pero nunca se le ocurrió la idea de que habría podido eliminar la causa de las situaciones más humillantes y penosas equilibrando las salidas con las entradas. Es lícito deducir de esto que tales situaciones nunca le parecieron humillantes y penosas. Las olvidaba inmediatamente, y era para él un motivo siempre renovado de desdén y estupor ver que las personas a quienes pedía dinero prestado pretendían que se lo devolviera.

El desfile más importante de sus acreedores, provenientes de todos los lugares de Alemania en los que había estado, se presentó ante sus ojos cuando, repentinamente y gracias al éxito obtenido con *Rienzi*, salió del anonimato y los periódicos hablaron de él como de un nuevo genio. El asalto de los defraudados arreció posteriormente, cuando, en febrero de 1843, fue nombrado director de orquesta de la corte real sajona con un contrato vitalicio que aseguraba a su viuda el derecho a una pensión.

Ese contrato, si se tiene en cuenta los tiempos en que se lo realizó puede ser considerado espléndido. Wagner disponía, en la Ópera Real de Dresde, de la mejor orquesta, de las mejores voces, del mejor aparato técnico del primer país de Europa en lo concerniente al teatro, Alemania (ese aparato era sobre todo una exigencia política). Tenía la posibilidad de organizar grandes conciertos, además de las tareas que entraban en su actividad normal. En el domingo de Ramos de 1846, dirigió de modo tan ejemplar la *Novena sinfonía* de Beethoven que creó en Dresde una tradición que se mantuvo durante todo un siglo. La primera representación del *Holandés* no se realizó en Berlín, sino, como el *Rienzi*, en Dresde, en 1843. En 1845 se representó *Tannhäuser*, apenas terminado. También *Lohengrin*, terminado en 1848 y de cuya puesta en escena cuidó Wagner mismo, habría sido representado por primera vez en esta ciudad si Wagner no hubiese echado a perder sistemáticamente todo lo que había logrado en Dresde; la dirección de la orquesta de la corte, el uniforme recamado en oro de director de la orquesta de la corte, el departamento grande como un castillo en el Palacio Marcolini, que había adquirido en la Pascua de 1847, el derecho a la pensión y la consideración de los burgueses. En los primeros tiempos se había ganado la admiración general por la pasión con la que se dedicaba a su trabajo, pero poco a poco se había hecho molesto para todos con sus excesivas pretensiones. Los medios con los que trataba de imponer su persona y sus representaciones eran declaradamente individualistas; intrigaba en la corte contre sus protectores y sus colegas. Se malquistó con todos y hasta se tiene la impresión de que quiso malquistarse con todos.

Minna, que como mujer del director de la orquesta de la corte, se había avergonzado de su invencible desconfianza hacia el marido, vio entonces confirmada esta desconfianza. Aunque Wagner le ocultaba la verdera situación, presintió que nuevamente estaba próxima la desventura. Ya no poseía la fuerza para resistirla. Después de 1849, después de la fuga de Dresde, era una mujer destruida, acabada, aunque sólo tenía 40 años. Wagner en cambio, era un hombre libre que sólo entonces alcanzaba su verdadera madurez artística, la culminación de su inspiración creadora.

El acontecimiento que lo alivió, al menos dentro de ciertos límites, de la responsabilidad de la nueva ruptura con las convenciones burguesas y de un modo de actuar en el que Minna, y con ella toda la sociedad de Dresde, no veía más que la acción de un demonio autodestructor, fue la sublevación, en mayo de 1849, de las llamadas fuerzas nacionales, que querían obtener una "constitución del Imperio" de tipo liberal contra el reaccionario gobierno regional.

Al unirse a esas fuerzas, Wagner, aun corriendo riesgos, no tenía nada que perder. Si los insurgentes vencían, él podía esperar, dada la incertidumbre de la situación general, una liquidación de su posición personal. Si no vencían, se lo despediría como director de orquesta de la corte real y como funcionario público, no por su modo de vivir y por sus deudas, sino por motivos "políticos". Como mártir político, como combatiente de una buena causa, podía escapar furtivamente del escenario de Dresde que para él ya era caótico mucho antes de que la sublevación perturbase el orden en la ciudad y en la campaña.

Pero las previsiones de Wagner no se realizaron. El fugitivo no fue seguido por fieles, sino por una orden de arresto.

En Suiza y otras partes

El Wagner fugitivo que se trasladó a Suiza no era pobre ni desconocido. Podemos imaginar al Wagner que llegó a Zurich el 28 de mayo de 1849 sobre la base de las descripciones que han llegado hasta nosotros. Tenía solamente 36 años, pero los representaba. Su fisonomía era inconfundible, con su nariz pronunciada y su mentón de descarada saliencia. Elegante como un petimetre, era pequeño y extraordinariamente ágil. Se movía con pequeños pasos rápidos y hablaba su lengua sajona nativa con una precipitada vivacidad. Cuando estaba en sociedad y cuando se encontraba excitado solía saltar sobre las sillas y las mesas hablando y recitando. A los 60 años, todavía se trepaba como un monito sobre los entarimados del escenario de Bayreuth. Tenía un feo olor y se perfumaba como una mujer. Constantemente rodeado de algunos animales, cuando no trabajada era incapaz de permanecer solo. Su necesidad de comunicarse era inagotable. Se expresaba como un torrente impetuoso, tanto al hablar como al escribir. Tenía una permanente necesidad de rodearse de amigos y admiradores, a quienes leía o recitaba sus óperas a medida que las creaba. En el piano de cola, improvisaba las voces de la orquesta y aun sin cantar entonaba todas las voces de la partitura: si había duetos o tríos saltaba de una voz a otra y esbozaba al mismo tiempo los tonos de las otras voces con las manos, arrancándolos de las teclas. Con los pies, marcaba el tiempo pataleando sobre los pedales de los preciosos instrumentos de los que se sirvió a partir del período de Zurich.

En Zurich, Minna está contenta de poder amueblar un nuevo departamento. Aunque era típico pájaro de bosque, también Wagner aprecia la capacidad de su mujer para construir el nido. Si bien todavía no puede hablarse de lujo en este primer período de permanencia en Zurich, Wagner nuevamente derrocha grandes cantidades de dinero. Envía constantemente cartas en las que pide dinero, a Liszt en Weimar y a los nuevos amigos de Zurich, entre los cuales se encuentran otros emigrados de la Alemania post revolucionaria y reaccionaria. Dos familias de condición acomodada, o más exactamente dos mujeres, Julie Ritter de Dresde y su amiga Jessie Laussot, mujer de un comerciante en vinos de Burdeos, que habían estado en Dresde y veneraban a Wagner, habían decidido pasarle una pensión de cerca de 2.000 marcos por mes. Así, la familia tenía una base segura y todo habría podido ir muy bien, tanto más cuanto que el emigrado Wagner gozaba de alta consideración en la sociedad de Zurich. A comienzos de 1850 dirigió un concierto de la Sociedad Musical, del que se habló muchísimo en la ciudad. La denominación de "maestro" se hizo desde entonces común en el círculo de sus amigos.

En Zurich pues, todo era muy agradable, pero no se podía prever cual sería el futuro. Tanto Liszt, quien podía comprobar sus propios éxitos personales en el campo internacional, como Minna, en su anhelante búsqueda de un nuevo esplendor burgués, consideraban que Wagner debía volver a París. Fue solo, en febrero. Encontró a los viejos



1



2

1. *Wagner. Caricatura de Gill, en el "Eclipse" del 18 de abril de 1869.*

2. *El tetrálogo Wagner. Caricatura del "Eclipse" del 3 de setiembre de 1876.*

3. *Caricatura de Wagner del "Illustrated Sporting and dramatic news", 9 de junio de 1877.*

4. *Cósima y Richard Wagner en Viena, en 1872.*

5. *Wagner y su hija Eva.*



3



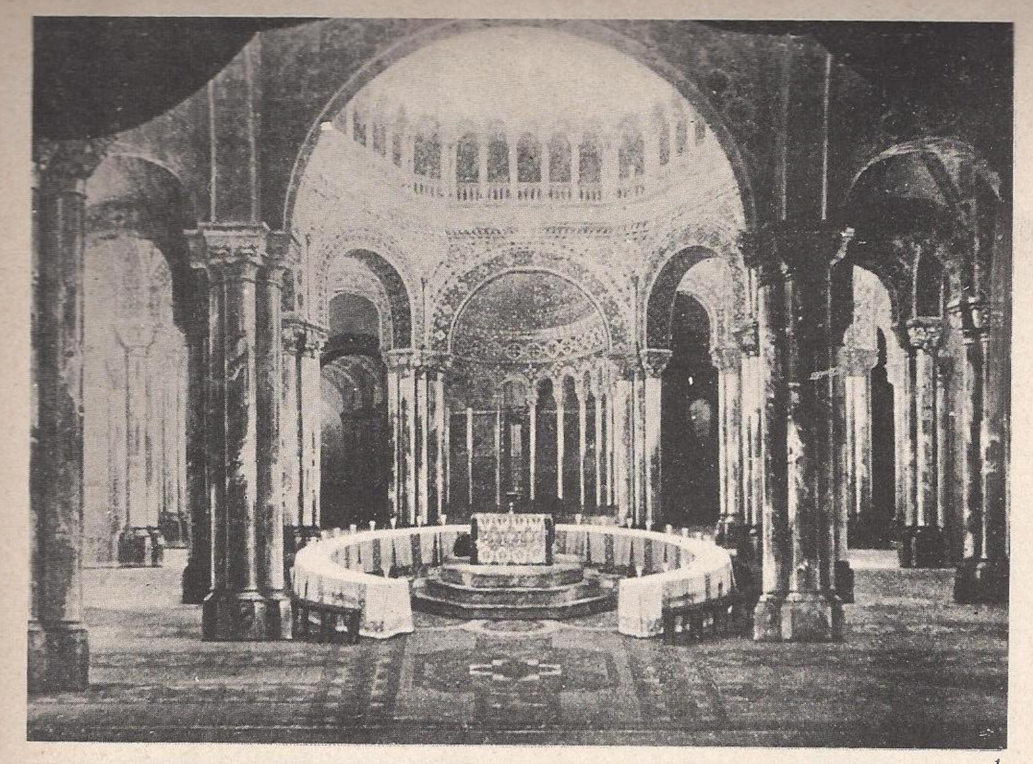
4



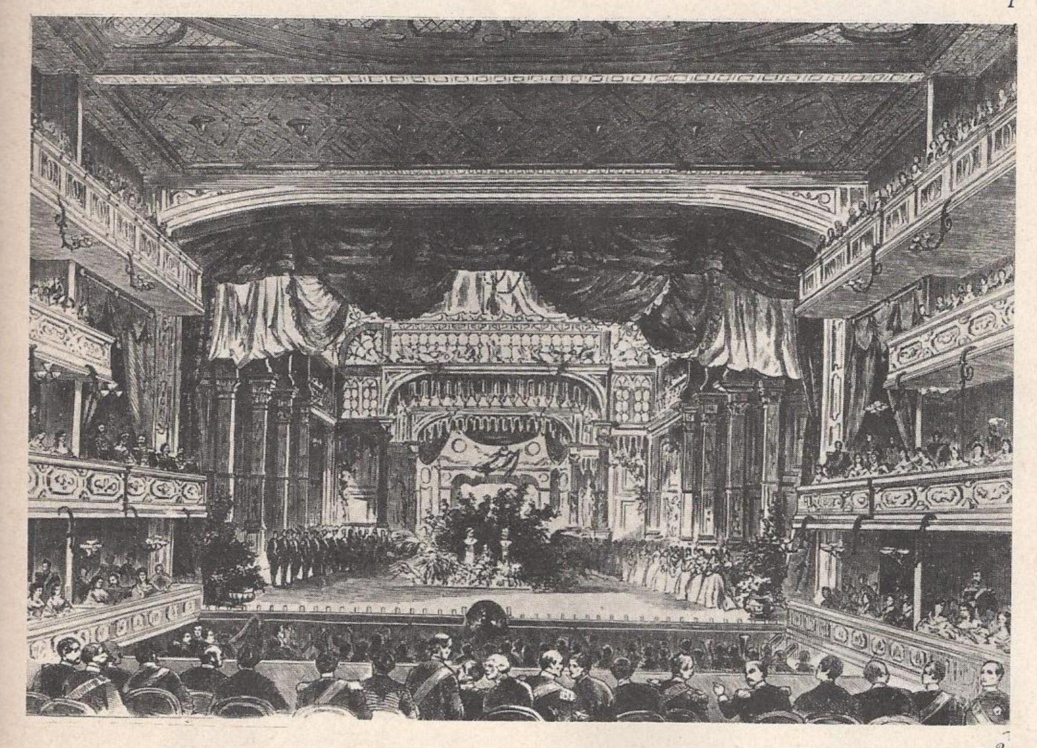
5

amigos de los años difíciles, que llevaban siempre la misma vida de ocho años antes. La Ópera, como antes, no ofreció a Wagner ninguna perspectiva. Éste se aburría y permanecía ocioso. De buena gana habría trabajado en su *Sigfrido*. Escribió algunas cartas, una de ellas a la mujer de aquel comerciante en vinos que formaba parte del grupo de señoras que lo subvencionaban, y le pintó su vida parisina con sombrías tintas. Ella tenía 22 años, descendía de una rica familia inglesa y su padre era un famoso abogado de Londres. Se había criado en el gran mundo y se aburría en Burdeos tanto como Wagner en París. Cuando recibió la carta, invitó al "maestro" a Burdeos. A Minna, Wagner le escribió diciéndole que el viaje era necesario para asegurar las promesas pecuniarias.

En el nido provincial de Burdeos, Wagner encontró, según su propio testimonio, "muchas ricas familias que me estiman altamente". Y del marido de Jessie, el comerciante en vinos escribía: "El joven, muy amable y sereno, demostró a mi llegada una alegría indescriptible . . ." Esta alegría no duró mucho tiempo, porque Wagner se enamoró de Jessie, y Jessie se enamoró de Wagner. La madre de Jessie era sorda y el comerciante en vinos debía ocuparse durante todo el día de sus negocios; la ocasión era buena y fue aprovechada. ". . . Lo que me daba tanta alegría en Jessie era su total desprecio de esos odiosos pundonores del mundo burgués", escribió Wagner, cuando concluyó la aventura, a su otra amiga de Dresde que lo subvencionaba, Julie Ritter. Esa aventura continuó todavía hasta mayo. Los enamorados querían huir juntos, todavía no habían decidido si a Grecia o directamente a la India. Wagner volvió a París y desde allí le escribió preguntándole a Jessie si estaba realmente decidida; ésta le respondió que sí, que estaba cansada del comerciante, de Burdeos y de aquella mísera vida privada de alegrías espirituales. Pero debía confiarse a la madre, para que ésta le procurase el dinero necesario para vivir en Grecia o en la India. La señora Taylor traicionó a la hija: estaba contra Wagner y por el comerciante en vinos. Informó a su yerno y a Minna, mientras Wagner corregía en París la partitura de *Lohengrin*. Jessie le hizo saber por medio de la señora Ritter que todo había terminado y que su marido le pegaría un tiro allí donde lo encontrase. Wagner furioso, partió inmediatamente para Burdeos, aunque no tenía pasaporte válido ni dinero. El viaje duró tres días y dos noches. Nadie fue a recibirlo, excepto un policía que intimó al fugitivo, bajo orden de arresto a abandonar Burdeos inmediatamente. Este hecho sucedió en el albergue donde se había alojado Wagner. Supo también que la familia Laussot no se encontraba en Burdeos. Con una carta en la mano para Jessie, se trasladó a la casa que conocía bien: estaba vacía y, al no encontrar a nadie, depositó



1



2

1. Escena del templo del Graal en el teatro de Bayreuth.

2. El teatro de Riga.

3. Escenas de Sigfrido. *De "Il teatro illustrato", 1883.*

4. Lohengrin *en el Teatro de la Scala, 1835-36, con escenarios de V. Rota.*

la carta en el cesto de trabajo de Jessie. Ésta no la recibió nunca.

Wagner volvió al lago de Ginebra y olvidó inmediatamente a su amante; luego se trasladó a Zurich, a lo de Minna.

En el círculo de personas que se reunieron a su alrededor en Zurich, aparecieron en 1852 los esposos Wesendonck. Otto Wesendonck, sólo dos años menor que Wagner y que, por ende, tenía 37 años, era socio de una gran manufactura de sedas de Nueva York, de la cual era representante en Europa. Se había casado en 1848 con Matilde Luckemeyer, bellísima hija de un consejero comercial del Ruhr. Otto Wesendonck no era un comerciante en vinos cualquiera como Laussot; no había en él nada que fuese mezquino. No era solamente un gran comerciante, sino también un gentilhombre. Pero no era un artista. Matilde poseía un ánimo exaltado que exigía satisfacciones espirituales y sentimientos que se expresasen en forma romántica. No estaba dotada de ningún talento musical y no era capaz de captar la diferencia entre una tonalidad en si bemol mayor y otra en sol mayor; pero poseía una extraordinaria capacidad de identificarse con el ánimo de los hombres de espíritu artístico creador.

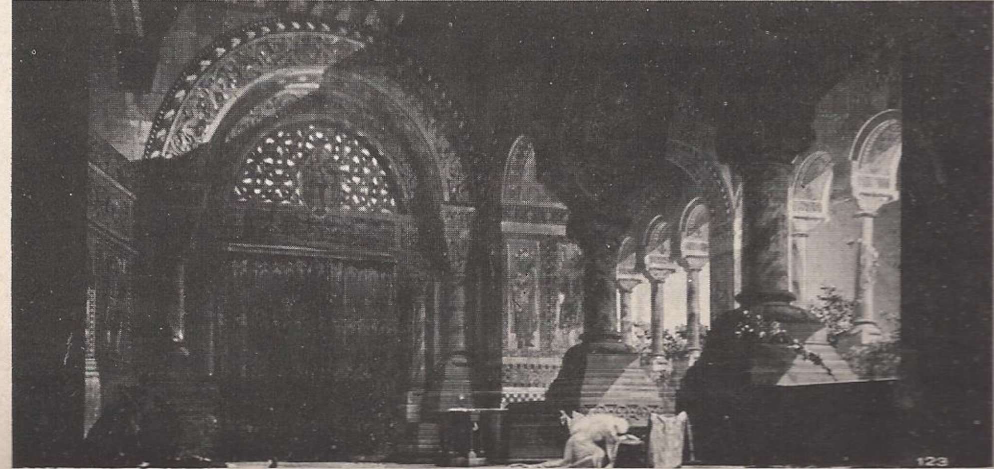
El tren de vida de los Wesendonck impresionaba mucho a Wagner. Los ojos reverentes, entusiastas y cada vez más amorosos que posaba sobre él la muchacha de 22 años lo halagaban extraordinariamente. El artista dedicó su atención a esa joven señora que, como ella misma afirmaba, era en cierto modo como un papel en blanco cuando llegó a Zurich. El maestro, en 1853, comenzó a "dedicarse principalmente a mí. Me leyó las tres *Obras poéticas*, que me entusiasmaron; luego la introducción a ellas y después, uno tras otro, todos sus escritos en prosa. Como yo amaba a Beethoven, ejecutaba para mí sus sonatas; antes de dar un concierto, tocaba incansablemente las obras del programa hasta que éste acababa por serme completamente familiar. Se alegraba cuando yo lograba seguirlo y cuando su entusiasmo inflamaba el mío."

En 1854, Wagner escribió debajo del preludio de la *Walkiria* las letras GSM (*Gesegnet Sei Mathilde*, bendita sea Matilde). Debajo de la partitura de una obertura para *Fausto*, reelaborada en 1855, escribió: R. W. Zurich, 7 de enero del 55, en recuerdo SLF (estas letras significaban *Seiner Lieben Frau*, a su amada, refiriéndose a Matilde, no a Minna).

Al recordar los años transcurridos junto a Matilde Wesendonck, durante los cuales Wagner alcanzó una fecundidad creadora enorme, escribió más tarde: "Para mí es claro que ya no llegaré nunca a inventar algo nuevo; aquel período de máximo florecimiento me ha dado tal abundancia de simientes que luego no he hecho más que apelar a esa reserva para cultivar la flor con fácil seguridad."

Nacen las óperas del *Anillo del Nibelungo*, nace en esos años la idea de *Parsifal* y naturalmente de *Tristán*, en el cual el mundo entero quiso reconocer durante un siglo la exaltación artística de su imposible amor por Matilde. Su renuncia, en este sentido, consistió en el hecho de que ni Wagner ni Matilde rompieron sus matrimonios para poder casarse. Cualquier otro tipo de renuncia pertenece al mito creado sobre todo por la segunda mujer de Wagner, Cósima. Solamente el desagradable incienso esparcido en torno a Wagner para ocultar la verdad exige que se afirme decididamente que, sobre la base de sus cartas y sus confesiones, no es posible abrigar la mínima duda sobre la naturaleza de las relaciones que existieron entre Wagner y Matilde Wesendonck durante el último año de su amistad, cuando vivían en casas contiguas. Por lo demás, el hecho carece de importancia, ya que obviamente no se trata en este caso de una común historia de alcoba. Después de la catástrofe y la separación provocada por Minna, quien el 7 de abril de 1858, impulsada por los celos, abrió una carta inequívocamente dirigida por Wagner a Matilde, el primero llevó un diario donde, al hablar del amor perdido, escribía: "No, no te arrepientas nunca de las caricias con las que adornas mi pobre vida. Yo no conocía estas flores delicadas que recubren el terreno más puro de mi noble amor. Lo que yo soñaba como poeta debía convertirse, así, un día, en maravillosa realidad; mi simple existencia terrena debía quedar bañada por este rocío delicioso, exquisito y metamorfoseante. Nunca lo había esperado, y sin embargo ahora es como si lo hubiese sabido siempre. He aquí que ahora estoy ennoblecido . . ." Wagner tuvo la extraordinaria fortuna de hallar en la señora Wesendonck su musa y en Otto Wesendonck su financiador, lo que le permitió subir un nuevo peldaño en la pirámide de su soberbia. Se le proporcionaba el dinero con pretextos de todo género, para que no se resintiese en lo mínimo su sensibilidad sobre este punto. Así, "vendió" por primera vez la partitura de las óperas del *Anillo* a Wesendonck; luego las vendería otras dos veces, una al rey Luis y otra al editor Schott de Maguncia.

Wagner ejecutaba y cantaba a Matilde al atardecer lo que componía durante el día. La hora del té era el momento elegido. El mismo se definía como "el hombre crepuscular" de Matilde. "Así, tenía siempre mi pequeño público al alcance de la mano", dirá Wagner más tarde al hablar de aquellas horas. Gracias a los Wesendonck, que eran muy hospitalarios y llevaban una vida lujosa, Wagner gozaba también de un público más vasto. Otra amiga de Wagner, la señora Wille, recordando aquel período escribió: "Era una vida casi transfigurada para todos los que se encontraban en la hermosa villa de los Wesendonck. La riqueza, el gusto y la elegancia embellecían la perma-



nencia en aquel lugar. El dueño de casa no conocía límites para favorecer todo lo que pudiese despertar su interés, lleno de admiración por el hombre extraordinario que el destino le había hecho encontrar. La dueña de casa, delicada, joven, llena de idealismo, sólo podía ser comparada, en su relación con el mundo y con la vida, con la quieta superficie de un río que fluye dulcemente . . ."

El río, después de un solo año del comienzo del idilio, iba a ser sacudido por una tempestad. Fue Minna quien la desencadenó, definiendo a Matilde, a esa "joven criatura delicada e idealista", como una persona simplemente fría y calculadora. Los celos de Minna destruyeron lo que solamente el equilibrio de Matilde había sabido mantener, al unir la dulzura con la habilidad.

La separación no se produjo inmediatamente después del acto de celos de Minna. En un primer momento, Wagner mandó a su mujer a que hiciera una cura de la que tenía necesidad, y continuó trabajando en el *Tristán*. Probablemente, si no hubiese estado Minna, la vida entre tres habría podido seguir su curso por la verde colina, pero entre cuatro no era posible. El "refugio" que Wagner ya había imaginado como su "Wahnfried", la última de sus moradas, debió ser abandonado en agosto de 1858. Había abrigado la esperanza de poder morir entre los brazos de Matilde, como nuevo Tristán: "Yo estaría allí extendido; tú te acercarías a mí por última vez y, delante de todos, estrecharías mi cabeza entre tus brazos y recibirías mi alma en un último beso. Esta muerte era una de mis imágenes más caras . . ."

El 17 de agosto a las 5 de la mañana Wagner abandonó para siempre esa casa. Las últimas palabras escritas sobre un librito que envía a Matilde mediante un servidor dicen: "It must be so!" (Así debe ser), y: "¡Adiós! ¡Adiós, amada mía! Abandono la paz. Donde quiera que yo esté seré siempre solamente tuyo. Trata de conservarme el refugio. ¡Hasta pronto! ¡Hasta pronto! ¡Querida alma de mi alma, adiós! ¡Hasta pronto!"

Los peores años y el milagro

Fue nuevamente en el lago de Ginebra donde Wagner se refugió en un momento difícil de su vida. Primero, Minna se detuvo en Zurich: la separación ya estaba decidida, aunque todavía no se pensaba en el divorcio. Pero, hasta la muerte de Minna (1866), la pareja ya no vivirá junta durante un período largo.

Estamos ahora en los años del caos, entre 1858 y 1864, y de los que nos liberaremos con pocas palabras. Son los años en los que se abre la perspectiva de un posible retorno a los países alemanes (desde 1860), aunque no a Sajonia. La vida política se normaliza, pero pierde todo impulso vital. Lentamente, Wagner desciende hacia el abismo. Sólo una vez, en este período, logra obtener una suma de dinero con una serie de conciertos realizados en San Petersburgo (1863).

No es posible seguir al artista a través de las ciudades y las moradas en las que permaneció durante esos años, fuera por pocos días, fuera por semanas, a lo sumo por meses, desde París hasta San Petersburgo, desde Venecia hasta Viena. Recorría Europa como poseído por las furias: las furias eran sus deudas, sus acreedores. Por las imploraciones de ayuda lanzadas en centenares de cartas, parece siempre que está a punto de morir de hambre. En realidad, esas cartas eran enviadas desde óptimos albergues, a menudo lujosos, desde departamentos y casas que Wagner amueblaba según su gusto, y hasta desde un palacio veneciano. La guerra civil norteamericana había agotado su fuente más proficua de dinero: los negocios de Otto Wesendonck iban mal. Liszt recibe constantemente pedidos de dinero, lo mismo que el editor Schott. Éste hace lo que puede, sobre todo después que Wagner le leyó en Maguncia el libreto de *Los Maestros Cantores* (5 de febrero de 1862), terminado unas pocas semanas antes en el pequeño hotel de París situado sobre el Quai Voltaire: "Un comerciante en música no está en modo alguno en condiciones de hacer frente a vuestros gastos: sólo podría hacerlo un banquero extraordinariamente rico, un príncipe millonario. Si es difícil hallarlo, deberías apelar al pueblo alemán . . ."

La realidad es ésta: la sociedad burguesa que en uno u otro lugar, allí donde se presente la ocasión, oye el *Tannhäuser* o *Lohengrin* y comienza a aclamar el genio de su autor, no está, sin embargo, en condiciones de satisfacer sus exigencias. Los intentos de hallar príncipes financiadores fracasan. En una carta imaginaria, Wagner fantasea acerca de un rey que se interese por él y le dé todo lo que necesita para crear. No sabe que en Baviera hay un príncipe que, al poco tiempo, subirá al trono y hará justamente lo que él sueña en la fantasía.

Mientras su vida se hace cada vez más difícil, se vincula íntimamente con una mujer que compartirá con él el resto de sus días y será la madre de sus hijos: Cósima. Había nacido el día de Navidad de 1837 en una villa del lago de Como, y era hija de Franz Liszt y la condesa francesa d'Agoult. Era, pues, 24 años más joven que Wagner. El 10 de octubre de 1853, a los 16 años, lo había conocido en París durante una cena. A los 18 años Cósima se trasladó a Berlín, a casa de Bülow, donde el joven Hans debía darle lecciones de música. También Hans era por aquel entonces un discípulo y un admirador de Ricardo Wagner y su música, de la cual será luego uno de los principales intérpretes del siglo XIX, como director de orquesta de todas las salas de conciertos y todos los teatros de ópera europeos. El 18 de agosto de 1857 Hans von Bülow y Cósima d'Agoult se casaron en Berlín. Obedeciendo al deseo del joven marido, fueron en viaje de bodas a Zurich, junto a Ricardo Wagner, quien por entonces estaba en el punto culminante de su amor por Matilde Wesendonck. Solamente entonces, como mujer de von Bülow, Cósima logró despertar interés en Wagner. Al llegar a este punto, debemos recordar las singulares palabras de Wagner a propósito de su amor por Matilde: "Había llegado a la cumbre de mi vida: los años inquietos y de sublime angustia." Esta curiosa expresión, "de sublime angustia", nos revela el mecanismo erótico-psicológico de Wagner: sólo lo seducían verdaderamente las mujeres que podía arrancar a vínculos preexistentes y sólidos. Misterioso Bülow: ¿por qué dejó que Wagner le arrancase a Cósima de ese modo, por qué no respondió a los años de engaño cambiando sus sentimientos con respecto al maestro? Esto no puede explicarse solamente por el fanatismo hacia el arte de Wagner. Éste se le debía aparecer a Bülow como una creación de otro mundo, a la cual no se le podían aplicar las leyes y los sentimientos comunes.

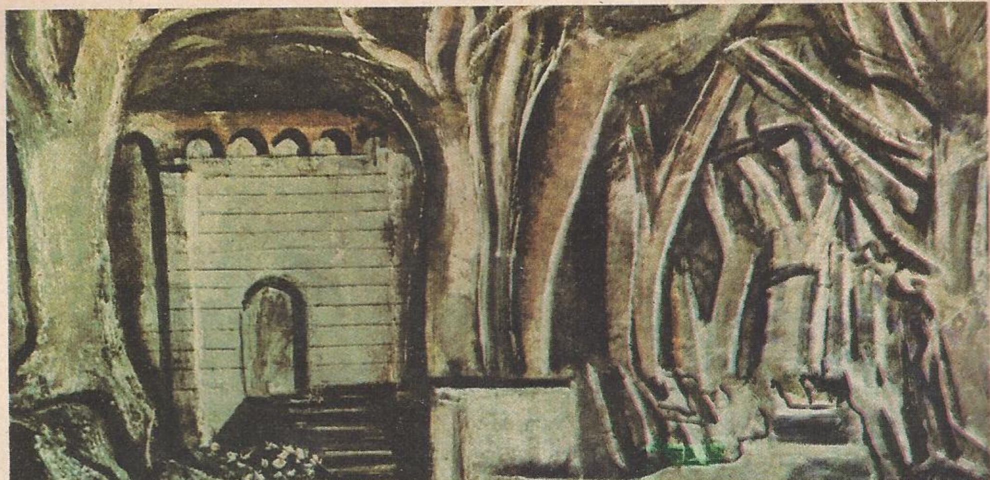
El idilio con Cósima se transforma en amor en noviembre de 1863, durante un encuentro en Berlín. Ricardo Wagner y Cósima se "comprometen" con gran secreto durante un paseo en coche. Él ya está prácticamente separado de su mujer; Cósima, en cambio, vive en cotidiana e íntima unión con su marido y ya ha tenido de él dos hijas.

La curva de la situación económica de Wagner desciende cada vez más. En marzo de 1864, debe nuevamente huir durante una noche de neblina de uno de sus departamentos suntuosamente amueblados en Penzing —un suburbio de Viena— para evitar un arresto por deudas. A través de Suiza, donde golpea en vano en casa de amigos, llega a Stuttgart; en el mejor albergue encuentra a un conocido y le pide consejo sobre el mejor lugar para esconderse. Se refugia con el amigo en un pequeño albergue de la Raulie Alp, y a la mañana siguiente quiere continuar la fuga. Es el 2 de mayo de 1864. Pero antes de abandonar el albergue, el 3 de mayo, es reconocido por un enviado del joven rey de Baviera, que acaba de subir al trono. Es su secretario privado, Pfistermeister. Su primera conversación con el fugitivo se prolonga durante dos horas. Al terminar la conversación, Wagner sabe que su sueño de una vida sin preocupaciones, en el esplendor y el lujo, está por realizarse. Se sienta inmediatamente a la mesa de su habitación en el albergue, sobre la cual se encuentra un anillo precioso y un retrato del joven rey contenido en un marco también precioso, y escribe a Luis II la primera de una serie de cartas que, junto con las del rey y con todos los datos históricos sobre la época, constituyen hoy cinco gruesos volúmenes encuadernados en cuero azul. La primera de las cartas dice:

"Amadísimo y magnánimo soberano:



1



2



3

1. *Boceto para* Sigfrido, *de H. Burghart, 1890.*

2. *Boceto para* Tristán e Isolda, *de M. Sironi.*

3. *R. Wagner y Cósima con algunos de sus amigos en Wahnfried, 1882.*

4. *Los ensayos de* Parsifal *en Bayreuth, 1884.*

4

"Os envío estas lágrimas de conmoción celeste para deciros que los milagros de la poesía han entrado ahora en mi pobre vida anhelante de afecto como un acontecimiento divino. Y esta vida, sumergida en la poesía, os pertenece, mi joven y clemente soberano: disponed de ella como de vuestra propiedad. "Con el mayor entusiasmo, fiel y sincero, vuestro súbdito

"Ricardo Wagner

Stuttgart, 3 de mayo de 1864."

Así se inició el tono que se mantendría entre ellos hasta la muerte de Wagner, y que se mantendría todavía cuando la indiferencia y la desilusión pusieran término definitivamente a sus relaciones amistosas. Después de pocos años, usarían ese estilo como una máscara.

Emprende inmediatamente el viaje hacia Munich. Cuando los viajeros están ya sentados en el tren, Pfistermeister se da cuenta de que se ha olvidado de comprar el boleto para Wagner. A último momento se lo alcanza por la ventanilla el amigo con el cual quería huir en la Raulie Alp. En Munich, Wagner desciende al Bayrischen Hof y esa misma tarde es recibido por el rey. Las primeras noticias sobre este encuentro están dirigidas a su amiga Eliza Wille:

"Mi fortuna es tan grande que todavía estoy estupefacto. No os podéis hacer una idea del encanto de sus ojos: ¡que permanezca siempre vivo! ¡Es un milagro inaudito! ... Que no se difunda ninguna noticia, que no se diga nada a los diarios. Todo debe permanecer en secreto."

Nada permaneció secreto, ni siquiera los hechos más íntimos. Wagner se comportó como un loco completo. Él, que había esperado este milagro como un tributo que el mundo le debía, no estaba a su altura. Sólo comprendió las ventajas que podía lograr de la amistad de un rey, pero no los deberes. El nombre de "rey" usado para referirse a este joven alto, esbelto y de cabellos rizados, puede extraviar la fantasía. La imagen es real, pero el encuadre fabuloso; lo mismo con los medios de los que dispone el joven. El poder en Baviera era casi absoluto. Pero en la intimidad, es algo muy diferente de un rey. Debido a sus tendencias, que lo inducían a temer a las mujeres y a huirles, de su nobleza de ánimo y de la propia dignidad que le prohibían ceder a estas tendencias, vivía en un natural aislamiento, o mejor dicho en un antinatural aislamiento, de los hombres. Aislamiento que estimulaba también la convicción, que ya no predominaba en el siglo XIX, de ser rey por gracia de Dios y de estar por encima de todos los otros hombres. Junto con la delicadeza de alma y la nobleza de maneras que lo distinguían, se fue desarrollando ya temprano en él una rudeza singular, hasta diríamos una brutalidad en sus relaciones con los hombres, características que, con el andar del tiempo, adquirió cada vez mayor relieve. Casi parece inconcebible que el autor de las amaneradas cartas dirigidas a Wagner, donde se lee el esfuerzo para llegar a la expresión más noble, se expresase luego, y no raramente, en la vida cotidiana como un caballerizo borracho. Al alcanzar totalmente la disociación, sufrió muchísimo por ello.

Antes de conocer personalmente a Wagner en aquel 4 de mayo de 1864, ya amaba sus óperas. Las conocía como también los escritos de éste. El carácter de sus relaciones con Wagner fue influido de manera decisiva por una representación de *Lohengrin* de la que no logró liberarse hasta su muerte. Amusical hasta el extremo, carecía de toda comprensión profunda del arte de Wagner. Lo que lo atraía y lo que despertó en él un morboso deseo, durante toda su vida, era la atmósfera que rodeaba a las óperas de Wagner. "El carácter psicológico que domina la música de Wagner tiene algo de pesimista y sombrío, de grave y nostálgico, con un ritmo interrumpido que, a partir de una oscura turbación, se eleva hacia la liberación a través de la lucha sublime ...", escribe Thomas Mann. Esto fue lo que conmovió a Luis II y no lo abandonó jamás: la nostalgia de una liberación por medio de la belleza que indujo a aquel ser irresoluto a llevar una vida regia descarriada, a cuyo término lo esperaban el homicidio y el suicidio en el lago de Starnberg. Era como el *Crepúsculo de los Dioses* al final del *Anillo*. Si se quiere reducir la relación entre Luis y el Wagner de los 50 años a una fórmula, podemos decir que Luis era la muchacha sentimental y exaltada, y Wagner el hombre calculador y realista. Si Wagner hubiese sido el rey, provisto de aquella inagotable disponibilidad de medios prácticos y Luis el artista capaz de conquistar a este rey, entonces la relación social y la psicología habrían hallado un equilibrio. Pero sucedía lo contrario, y la joven "muchacha" sometida financiaba al adulto maestro de cabellos grises, dando origen a una relación que terminó por dar a Wagner, infinitamente egoísta, una pena sin par.

Encontramos nuevamente a Wagner en una situación en la cual su humanidad será derrotada por su avidez. Encontró el amor y lo explotó sin ningún escrúpulo.

En su disculpa, pueden decirse muchas cosas. Estaba convencido de que Luis no le daba más de lo que su genio lo autorizaba a pretender. Se puede comprender, pues, que él tomase, y tomase sin pausa. Consideraba naturales todos los dones de Luis y nunca creyó que hubiese llegado el momento de decir: ¡basta! Nunca era suficiente. Pero el hecho de no respetar la posición exterior del rey, de haberlo puesto en ridículo, con el engaño, frente a su gobierno y a su pueblo, de haber explotado la fuerza psíquica que tenía en sus manos para intrigar en la dirección del Estado, revela una vez más que en la base de la naturaleza de Wagner había una mentalidad vulgar.

El primer pensamiento de Wagner en su momento afortunado fue para Cósima, con la que se había comprometido secretamente. Siete semanas después de la llegada del artista a Munich, Cósima se unió a él con las dos niñas que tenía de Bülow, Daniela y Blandine. En este período, Wagner no vivió en Munich, sino sobre el lago de Starnberg, en las cercanías del castillo Berg, donde Luis, apenas pudo, se trasladó abandonando la Residencia que odiaba. (Todavía no existían sus nuevos castillos: Herrenschiemsee, Linderhof, Neuschwanstein.) Nueve meses después de la convivencia sobre el lago de Starnberg nació la primera hija de Wagner y Cósima, Isolda. Los Bülow todavía permanecieron unidos en matrimonio durante años, mientras Cósima echaba al mundo, uno tras otro, los hijos de Wagner. Sólo 4 años más tarde Cósima habló directamente con su marido y le pidió el divorcio. En Munich, el suceso provocó un escándalo en el que se vio envuelto también el rey. Wagner debió abandonar Baviera, sin que ello interrumpiese su amistad con el rey. Nuevamente tomó el camino de Suiza y se trasladó a Lucerna, lugar que siempre estimó. Frente a la ciudad, en la ensenada en la que se refugia la ciudad, sobre la península de Tribschen, se alquilaba una villa lujosa situada sobre el lago y en medio de vastos prados ondulantes. Tribschen dista apenas dos kilómetros de Lucerna, pero está totalmente fuera del mundo. Wagner, pensando que pronto sería llamado nuevamente a Munich por el rey, alquiló la villa amueblada por un año. Pero bien pronto se percató de que no se podía pensar en un retorno. Además, ¿por qué debía hacerlo? Tribschen le gusta. Cósima llega, Cósima parte, allí nace su segunda hija y su único varón, tercero y último de sus hijos. Cósima se queda, Minna muere en Dresde y entonces se ocupa del divorcio. Poco después del nacimiento de su hijo, Wagner y Cósima se unen en matrimonio en la iglesia protestante de Lucerna.

Para el primero de los aniversarios festejados en Tribschen, en mayo de 1866, el rey aparece de incógnito y duerme durante dos noches bajo el techo de Wagner, al mismo tiempo que Cósima. Sentía una gran nostalgia por el amigo.

Wagner lleva en Tribschen la vida de un rico noble de campaña. Recibe las visitas de amigos y admiradores que llegan de todas las partes del mundo. Envía su propio carruaje a recibirlos a la estación. El caballo de las caballerizas reales conocido allí con el nombre de "Elise" se convierte en Tribschen en "El Ross Grane". Para dos pavos reales que Cósima lleva consigo desde Munich hace construir una casilla de piedra que hoy, oculta entre los árboles cercanos a al villa, se ha convertido en un museo que atrae la atención de los escasos turistas. Los

dos pavos reales se llamaban Freia y Fricka. Cuando Fricka comienza a empollar en medio del prado, Wagner hace colocar una mesa sobre ella para resguardarla de la lluvia y Russ, el terranova, corre ladrando alrededor de la casa.

Durante el segundo año Wagner transforma la casa amueblándola con sus propios muebles y sus paños. En ningún otro lugar había pasado por un período tan largo de serenidad y alegría. En esos años compone *Los Maestros Cantores*, concibe una obra sobre Lutero, inconclusa, compone el *Sigfrido* y *El Crepúsculo de los Dioses* y publica por primera vez sus obras completas. El filósofo Nietzsche descubre a Wagner, y más de veinte veces parte de la vecina Basilea, donde es profesor, para visitar a Wagner e intenta realizar la primera genial interpretación de la obra y el fenómeno de Wagner, una interpretación positiva, a la que algunos años después debía seguir la más inexorable condena.

El Anillo del Nibelungo está terminado y ya casi ha completado la obra creadora de su vida. Sólo *Parsifal* pertenece aún al futuro.

En mayo de 1868 se traslada a Munich para ultimar los preparativos de la primera representación de *Los Maestros Cantores*, que se realiza el 21 de junio en el teatro de ópera de la Corte. Wagner vive este suceso junto al rey, en su mismo palco. El rey se retrae mientras resuena clamorosamente el entusiasmo del público por la obra. Wagner ha llegado a la cumbre de su vida. Siente que la nación está madura para reconecerse en su obra. Le bastaría tener la posibilidad de mostrársela. Los estrenos del *Oro del Rin* y del *Crepúsculo de los Dioses*, que dispuso Luis, siempre impaciente, contra la voluntad de Wagner, le han demostrado una vez más que él solo, con las mismas condiciones favorables que le ofrecía Munich, no habría logrado una ejecución perfecta en uno de los teatros existentes. Ya no era posible realizar el proyecto originario de construir una gran teatro en Munich, sobre la orilla derecha del Isar, para el cual uno de los primeros arquitectos de la época, Semper, ya había realizado diseños y maquetas. El mismo Wagner ya no lo defendía. *Su* teatro no debía ser construido en una gran ciudad donde ya existieran teatros de corte y teatros regionales. Buscaba una ciudad pequeña, situada en un punto central de Alemania, pero que fuese bávara, puesto que evidentemente no era posible realizar nada sin la ayuda de Luis.

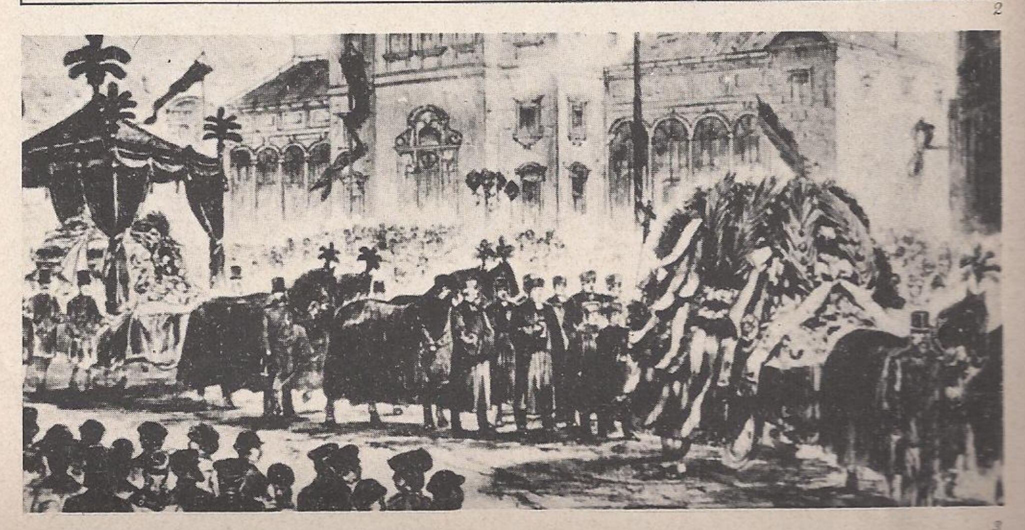
Bayreuth y Venecia

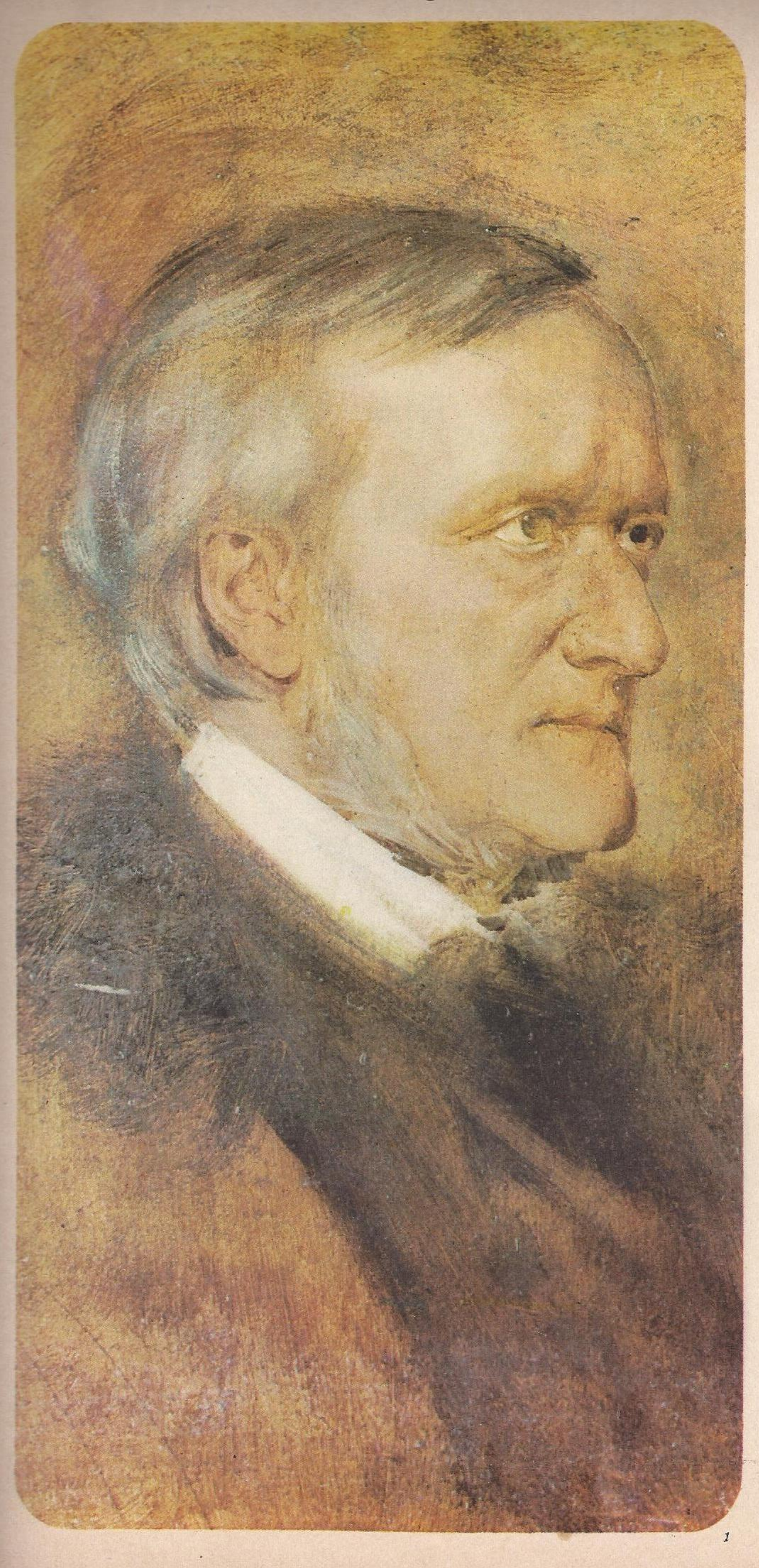
Se eligió Bayreuth casi por casualidad. El alcalde de Bayreuth había prometido a Wagner, a finés de 1871, un terreno gratuito para construir en él su teatro y toda la ayuda posible. A pesar de la fe que

1. *Comienzo del manuscrito de* Los Maestros Cantores.

2. *Dedicación del* Idilio de Sigfrido *de Wagner a su hijo.*

3. *Los funerales de Wagner.*





1

demostraba en el genio emprendedor de Wagner, todavía no podía darse cuenta claramente que de este modo iba a dar a la pequeña ciudad una fama mundial.

El creador de la "obra de arte" total se convirtió en empresario, director del teatro, escenógrafo, director, organizador y financiador. Con energía extraordinaria, ese hombre de 60 años realizó lo que se había propuesto durante toda la vida. Los altibajos de su vida, el exilio y la fuga, la época de la miseria en París, el desorden de Zurich, las persecuciones de los acreedores, los tiempos espléndidos y atormentados de la creación artística eran como si nunca hubiesen existido, frente al esfuerzo desmesurado necesario para obligar al tiempo y a los hombres a las primeras realizaciones. Simultáneamente con el teatro, Wagner había construido su casa privada, "Wahnfried". Como siempre, fue víctima de sus cálculos desatinados. Cuando se terminó el dinero y surgió sobre la colina el teatro a medio construir, se perfiló la amenaza de un desastre de proporciones gigantescas. Son los comienzos del año 1874; empiezan a manifestarse los primeros signos de la regresión en el desarrollo económico que sigue a la prosperidad de 1871 y 1872. Al llegar a este punto, interviene una vez más en ayuda de Wagner el rey, encerrado en sus castillos, en sus culpas, prisionero de su misantropía que asume ya caracteres patológicos. En el momento que ve todo en peligro, el rey da una respuesta que pasa por alto todas las desilusiones y toda frialdad; se supera a sí mismo y escribe: "¡No, no y no! ¡No debe terminar así! ¡Es necesario intervenir! . . . Debo, sin embargo, confesaros que mi casa no se halla en una situación brillante; estaba obligado a las dilaciones, aunque éste no es mi estilo habitual . . ." Sobre la base de un contrato con la corona por el cual se compromete a pagar a la tesorería del Estado un porcentaje de participación sobre las representaciones de Munich, recibe en cifras redondas un millón de marcos en valor actual (100.000 táleros de entonces). Puede entonces llevar a término la construcción; amuebla su casa, busca los cantantes y comienzan los ensayos.

En la noche del 5 al 6 de agosto, el rey, gordo, hinchado y sin dientes, aunque sólo tiene 30 años, llega a Bayreuth y asiste en las cuatro tardes siguientes a los ensayos generales de las cuatro óperas que componen *El Anillo*. Parte al alba antes de comenzar las representaciones públicas. Luis teme, más que a su pueblo, tener que dar la mano a los otros príncipes alemanes que han anunciado su presencia en los espectáculos. Dos emperadores se encuentran entre el público: Guillermo I y Pedro II del Brasil. Hay filas de príncipes y ministros. Los aplausos y el entusiasmo se mantienen dentro de los límites de la moderación. Poco después del último acto del

Crepúsculo de los Dioses, los espectadores comienzan a bramar y a llamar a Wagner. Se presenta, minúsculo sobre el inmenso escenario, y pronuncia un discurso que termina con estas palabras: "Habéis visto y oído; lo que ahora podemos realizar depende de vosotros, si lo queréis . . ."

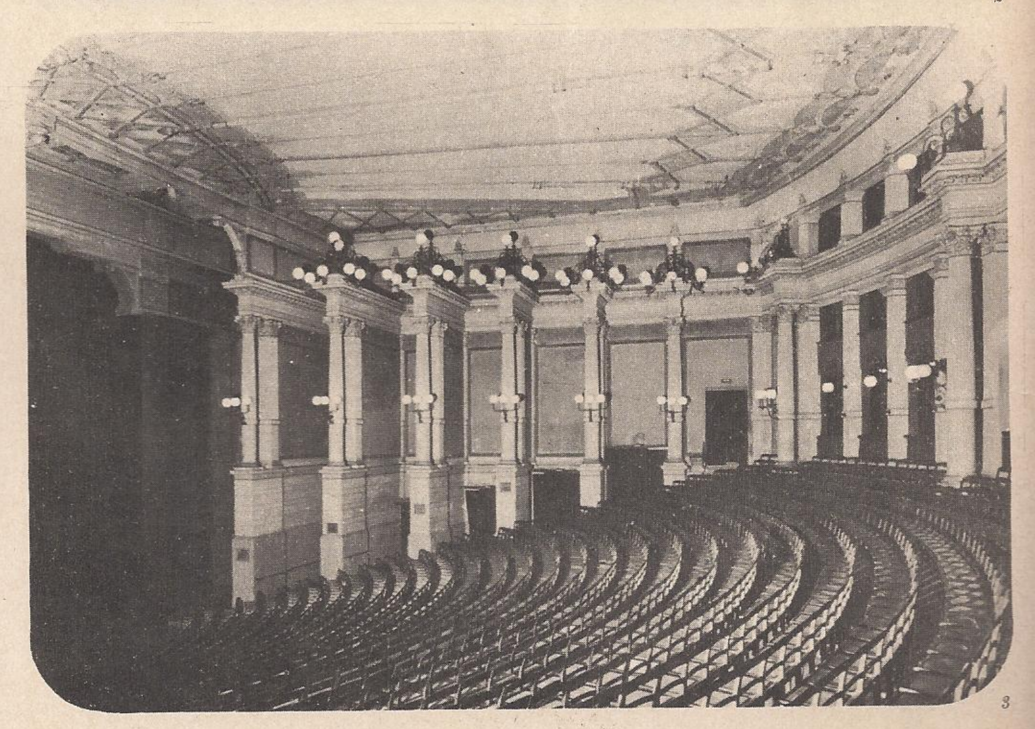
A los primeros espectáculos de Bayreuth sigue naturalmente una enorme difusión de la fama de Wagner por toda Europa. En los meses siguientes a los espectáculos, Wagner va a Italia a descansar. Luego se traslada a Londres, es recibido por la reina Victoria, trata inútilmente de continuar con los espectáculos y vuelve a dedicarse a su actividad, de la que nace todavía una ópera: en 1878, en Bayreuth, comienza a componer *Parsifal* y en enero de 1880 parte hacia hacia Italia con la ópera ya iniciada. Desde ese momento hasta su muerte, el 13 de febrero de 1883, ya no pasa períodos largos en "Wahnfried".

En sus últimos años se convierte en una figura legendaria. La imaginación de la nueva prensa del Reich lo describe entre suntuosos palacios bañados por el sol del sur. Y la realidad apenas es diferente. En Nápoles y en Palermo posee mansiones grandiosas; en Venecia, alquila uno tras otro dos grandes palacios sobre el Canal Grande. Es justamente en Venecia donde un ataque de apoplejía pone fin a su vida: sostenido por Cósima, se extiende sobre un pequeño diván que hoy se muestra en el museo de Bayreuth como "objeto conmemorativo". El 16 de febrero de 1883, al tren rápido para Munich se le agrega un vagón-salón para la familia y otro para el féretro. Cósima ha ordenado el silencio. Y hasta el silbato de la locomotora permanece mudo. La celebración fúnebre en Bayreuth debe desarrollarse sobre la plaza de la estación, para mantener a la multitud alejada de "Wahnfried". A través del parque de Wanhfried, los amigos transportan el ataúd hasta la tumba. No hay música ni discursos; nada. Bajo la nieve que cae, Cósima, junto a Bülow y a los dos hijos de Wagner, se arrodilla frente a la tumba. En este estilo, la tumba permanece sin nombre. Es un estilo de extrema arrogancia que quiere parecer humildad: el estilo de Cósima. Dispone todavía de medio siglo para ejercer en Bayreuth su tiranía espiritual y moral, y lograr su objetivo: al terminar el siglo Bayreuth se ha convertido en una potencia.

Sólo quien amaba a Wagner podía acercarse a él. Se proclamó dogmáticamente que su trabajo era amor, redención a través del amor. Amor era la palabra que los discípulos de Wagner difundían con fe firme por el mundo.

¿Qué es lo que hicieron en realidad? Sembraron el odio contra los no wagnerianos, contra los demócratas y contra los judíos. Más tarde, durante la primera guerra mundial, cuando se habló de afirmación nacional, sembraron el odio contra los fran-


2


3

1. Retrato de Wagner, de Lenbach. Bayreuth, Museo.

2, 3. Vistas de la sala del teatro de Bayreuth (Festspielleitung Bayreuth).



1. *Richard Wagner. Litografía de Perrin.*

ceses, los ingleses y los americanos. Sembraron el odio contra el régimen de Weimar (cuya bandera nunca fue izada en Wanhfried) y, finalmente, su odio se transformó en el odio de los nacionalistas contra todo lo que no era nacionalista, sin excepción.

Bibliografía

Obras completas de R. Wagner:

Gesammelte Schriften und Dichtungen, 12 vols., 5ª ed., Leipzig, 1911; *Musik Dramen*, 2 vols., Berlín 1935; *Mein Leben*, 2 vols., Munich, 1911. La más completa de las biografías de R. Wagner es la de E. Newmann: *The life of Richard Wagner*, 4 vols., Nueva York, 1933-46; otras obras: R. Saitschik, *Genie und Charakter*, Leipzig, 1926; A. Oberdorfer, *Richard Wagner*, Milán, 1933.

Ensayos críticos:

V. Tommasini, L'opera di R. Wagner e la sue importanza nella storia dell'arte e della cultura, Turín, 1902; H. St. Chamberlain, *R. Wagner der Deutsche als Künstler, Denker und Politiker*, Leipzig, 1927; E. Uehli, *La nascita dell'individualita dal mito come esperienza artistica di R. Wagner*, Milán, 1939; C. Mauclair, *La religion de la musique et les héros de l'orchestre*, París, 1938; R. Leibowitz, *Wagner et la tradition de l'Opéra*, en "Critique", sept.-oct., París, 1955; G. Pourtales (de), *Wagner*, Milán, 1959.

En español:

R. Wagner, *Epistolario a Matilde Wesendonk*, Buenos Aires, Espasa-Calpe; íd., *La poesía y la música en el drama del futuro*, Buenos Aires, Espasa-Calpe; íd., *30 fragmentos de sus óperas más famosas para piano*, Buenos Aires, Julio Korn; Mauclair, *La religión de la música*, México, CECSA; N. Barquet, *Wagner, su vida y los argumentos de sus óperas*, Barcelona, Juventud; R. Dumesnil, *Ricardo Wagner*, Barcelona, Vergara; W. H. Hadow, *Ricardo Wagner*, Buenos Aires, F.C.E.; Jacobs, *Wagner*, Buenos Aires, Schapire; G. de Pourtalés, *Wagner, historia de un artista*, Buenos Aires, Losada; M. Beaufils y otros, *Ricardo Wagner*, Buenos Aires, Fabril Ed.



CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA

Publicación semanal

Periódicamente
- y por una suma
muy accesible -
Ud. podrá
canjearlos
por magníficos
volúmenes
encuadernados.

Están en venta
todos los números
anteriores
para formar
la colección
completa.

Conserve y coleccione
los fascículos de

LOS HOMBRES de la historia

en perfecto estado*

Precio de venta				
	ARGENTINA: $ 120.-	CHILE:	GUATEMALA:	PARAGUAY:
	BOLIVIA:	REP. DOMINICANA:	HONDURAS:	PERU:
	COLOMBIA: $ 7.-	ECUADOR:	MEXICO:	PUERTO RICO:
	COSTA RICA:	EL SALVADOR:	NICARAGUA:	URUGUAY: $ 90
	CUBA:	ESPAÑA:	PANAMA:	VENEZUELA: Bs. 2.50